

इलाहाबाद यूनिवर्सिटी को डी० फ़िल० उपाधि के लिए

डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी के निर्देशन में

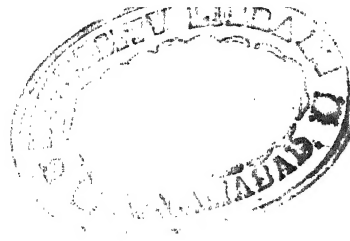
प्रस्तुत प्रबन्ध

छायावादयुगीन काव्यभाषा का निराला के विशेष
सन्दर्भ में अध्ययन

कु० रेखा खरे

हिन्दी विभाग, इलाहाबाद यूनिवर्सिटी

१९७३



今世學者，其能知孔子之微言者，蓋亦鮮矣。然則其能知孔子之微言者，蓋亦鮮矣。

प्रश्निका	- ३ - ११
प्रश्निका १ : काव्याभ्यास : प्रथम दो प्रश्निका	- १ - ३०
प्रश्निका २ : अष्टमि प्रश्निका की प्रथम काव्याभ्यास का विवरण : प्रश्निका की प्रथम काव्याभ्यास	- २१ - ३७
प्रश्निका ३ : अष्टमि प्रश्निका की काव्याभ्यास	- ३३ - ८५
प्रश्निका ४ : निर्यात की काव्याभ्यास (क) निर्यात का (ख) निर्यात का (ग) प्रश्निका	- ८६ - १९३
प्रश्निका ५ : अष्टमि प्रश्निका का प्रथम काव्याभ्यास	- १९३ - २६६
प्रश्निका ६ : अष्टमि प्रश्निका की काव्याभ्यास	- २६७ - २८१
प्रश्निका ७ : अष्टमि प्रश्निका का प्रथम काव्याभ्यास का प्रथम	- २८२ - २८२
प्रश्निका ८ : निर्यात की अष्टमि प्रश्निका का प्रथम (१) 'प्रश्निका की प्रथम'; (२) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (३) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (४) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (५) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (६) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (७) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (८) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (९) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१०) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (११) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१२) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१३) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१४) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१५) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१६) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१७) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१८) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (१९) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२०) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२१) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२२) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२३) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२४) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२५) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२६) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२७) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२८) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (२९) 'प्रश्निका-प्रश्निका'; (३०) 'प्रश्निका-प्रश्निका';	- २८३ - ३०२

X प्रमाण : सुप्रीम कोर्टीने विधि लागू नव्हा
न ठेका : फातफा की समीक्षा हे - २१ - ३७

SECRET

प्रश्न १ : निम्नलिखित में से सही उत्तर चुनिए -
(क) निम्नलिखित में से सही उत्तर चुनिए
(ख) निम्नलिखित में से सही उत्तर चुनिए
(ग) निम्नलिखित में से सही उत्तर चुनिए

पृष्ठ संख्या ५ : सुविचारित एवं सही ढंग से लिखित - १५३ - १५४

आपाय है : पत्नी की आशावात - १० - १५३

पृष्ठ सं. : १२३ - १२३

संख्या ८ : निम्नांक की कविताओं का अर्थ
 (१) 'पुत्री की स्त्री'; (२) 'नीला-गुन्दरी';
 (३) 'जायल-राम'; (४) 'गीतिका'; (५) 'तीक्ष्ण
 चक्षुः'; (६) 'परीक्ष-सुखि'; (७) 'राम की
 पत्नी-कुला'; (८) 'सुखीयाग'; (९) 'प्रसन्न';
 (१०) 'लोक-निर्दिष्ट एक कवि'; (११) 'केश';
 (१२) 'नीले' का (१३) 'परम' नील :
 'कर्म', 'जायल', 'तीक्ष्ण' ।

परिशिष्ट : - ३३३- ३३३

भूमिका

काव्यभाषा साहित्य-चिन्तन की नई दिशा है, पिछले साप्ताहिक और परंपरित काव्यशास्त्रीय पद्धति है जहाँ कविता के सांस्कृतिक संस्था को समझने का उद्देश्य होता है ।

हिंदी में काव्यभाषा संबंधी चिन्तन की प्रारम्भ परंपरा नहीं है । वापुनिक युग में काव्य रामचंद्र शुक्ल ने काव्य कविता की भाषा पर कुछ टिप्पणियाँ की । का विषय है संवत्स के सांस्कृतिक और व्यावहारिक चिन्तन में " संश्लिष्ट " उद्देश्य का प्रयोग उन्होंने किया, लेकिन उनके सांस्कृतिक कोई अन्य महत्वपूर्ण उपपत्ति वे प्रस्तुत नहीं कर सके । " संश्लिष्ट " है जुड़ी " कठिनाता " की प्रक्रिया को उन्होंने नहीं सोचा । अधिकतर उनकी दृष्टि बाहुल्य संवेदन पर रही । कवि कविता के युग में कुछ कवीश्वरों का ध्यान का महत्वपूर्ण चिन्तन प्रायः उपेक्षा के पक्ष की ओर गया और काव्यभाषा-संबंधी सांस्कृतिक, विचारार्थिक चिन्तन का मार्ग गंवा ही गया ।

का संदर्भ में भाषा और संवेदना " (१९६४ ई०) पुस्तक उल्लेखनीय है, जिसमें काव्यभाषा के पक्ष पर सांस्कृतिक-विचारार्थ में पक्ष परभाव है डॉ० रामस्वरूप गुप्ता ने तीव्र - संयुक्त दृष्टि का परिचय दिया है और कई एक सांस्कृतिक स्थापनाएँ रही हैं । भाषा की भाषा की अनुनामिनी माननीयता परंपरित बैठी-बैठी दृष्टि का रचना के स्तर पर प्रत्यास्थान कर उनके स्वतंत्र व्यक्तित्व की वास्तव विश्वासपूर्ण उद्घोषणा उनका एक और सब है प्रमुख स्थापना है ।

काव्यभाषा की ठीक प्रकार टिप्पणियाँ वापुनिक युग के प्रमुख कवीश्वर डॉ० नाम्दार सिंह ने " कविता के नये प्रतिमान " (१९६६ ई०) में की हैं । रचनाकार- कवीश्वरों ने कविता के भाषा के " काव्यभाषा के पक्ष पर

(स)

मीलित भाषनात्मक ठी है विचार प्रस्तुत किया है (इ० 'वात्सल्य', 'वाराणसी')
 काव्यभाषा के प्रति इस उत्साही स्वल्प दृष्टि का हिन्दी शोध-क्षेत्र में प्रभाव
 पड़ा जो, छवि नहीं लाता । कविता में भाषिक गुण की समझ पर शोध-
 विचारों की शोध-क्षेत्र में असर लाया जाता नहीं समझी गई । इस बात की ।
 शोध का वैशिष्ट्य भाषाभाष्यतः कथात्मकता के हृद-गिर्द जाँका गया है । वास्तविक
 भाषिक शोध किंतु है प्रयोग में शोधकर्ता भी , स्वतंत्र वास्तविकता की तरह रचनात्मक
 पंक्ति पर विचार कर सकता है, जो मान्यता को हिन्दी में प्रोत्साहन नहीं
 मिलता है । जो हिन्दी शोध के गौणतात्मक संस्करण है और एक बड़ा खरोब है ।

इस दृष्टि से 'वात्सल्य' काव्यभाषा' विषयक प्रस्तुत
 प्रयोग में रचना के गौणतात्मक पक्ष पर विचार किया गया है । काव्यभाषा के
 दृष्टि - विन्दु से रचना-प्रक्रिया के गठित और संश्लिष्ट स्वल्प के परीक्षण का
 प्रयत्न है । समसामयिक युग में काव्यभाषा संबंधी कुछ वैज्ञानिक चिन्तन हुआ है,
 किन्तु कविताओं के व्यावहारिक विश्लेषण द्वारा भाषिक गुण के वैज्ञानिक
 अधिक गहरे पंक्ति का संस्मरी करने की प्रवृत्ति कम रही है । (यहाँ यह नहीं
 समझता किता या रहा है कि सिद्धांत व्यापार है ही बनता है, फल है बना-
 बनाया नहीं होता, तभी वह अनुभव के स्तर पर विश्वसनीय बन पाता है । इस
 रूप में सिद्धांत और व्यवहार अलग-अलग तत्व नहीं है)

इस वास्तविक और रचनात्मक जुनीती से उत्प्रेरित होकर
 जित्त बव्याय में निराशा की कुछ विशिष्ट कविताओं की वास्तविक संघटना की
 गमकने की श्रेष्ठा की गई है, यों व्यापक रूप में तो पूरे प्रयोग में ही भाषिक
 गुण के पक्ष की विवृत करने की प्रवृत्ति रही है । काव्यभाषा के वैज्ञानिक
 और व्यावहारिक दोनों पंक्तियों का रचना के स्तर पर संस्मरी करने की शक्ति
 है क्योंकि तभी रचना और उसकी प्रक्रिया का वैशिष्ट्य उसकी समग्रता में समझा
 जा सकता है ।

निराशा की स्थिति तभी वात्सल्य कवियों में विशिष्ट
 रही है । उनका काव्य-व्यक्तित्व सब से अधिक गत्यात्मक, प्रगट और जन्तुणी रहा

है, पिछला जीवन साक्ष्य प्रस्तुत करती है उनकी काव्यभाषा का काव्यभाषा को लेकर निराशा ने मानस में रचनात्मक बैलें- उनके विविध भाषा-स्तरों में होती जा सकती है। व्यक्ति के रूप में तो एक ठोस तरीका तो वे उपेक्षित हैं, कवि के रूप में भी उनकी प्रतिभा को बहुत समय तक नहीं फलाना गया। बाहर में जो दिया गया हूँ। फिर, पर, जो दिया गया हूँ। मैं कवि के मानसिक रूप की ध्वनि सुनी जा सकती है।

निराशा के समुद्र- संश्लिष्ट वृत्त की ओर कुछ ही समीक्षकों का ध्यान गया। डॉ० रामचिराज शर्मा ने अपनी पुस्तक "निराशा" (१९५८ ई०) में कवि की रचनात्मक जानकारी को उजागर करने की पहल की। निराशा पर अपनी नई पुस्तक "निराशा की साहित्य साधना" खण्ड १ में वे मुख्यतया जीवन-रैख की भावभूमि से अनुप्राणित रहे हैं, जो निराशा के कवि रूप को प्रतिष्ठित करने की उनकी प्रवृत्ति होती जा सकती है। "क्रांतिकारी कवि निराशा" (१९७० ई०) में डॉ० बच्चनसिंह ने निराशा के उन्मुख काव्य-व्यक्तित्व को विवृत करने की कोशिश की है। निराशा पर उल्लेखनीय पुस्तक "निराशा और विचारधारा" (१९६५ ई०) में डॉ० राम चरण भटनागर ने निराशा की काव्यभाषा-विशेषता पैनी समझ की ओर कई स्तरों पर उद्घाटित दिये हैं - "एक उत्थान प्रवृत्तिपूर्ण दिशा निराशा की काव्यभाषा से संबंधित है। काव्यभाषा के क्षेत्र में उनके प्रयोग सिद्धांत तक पहुँचें हैं और जैसे-जैसे उनके काव्य में लड़ीबोली की काव्यभाषा के विकास का सारा इतिहास समाहित हो गया है" - (पृ० ४१७)। नये समीक्षकों में रमेशचन्द्र शाह ने अपने छिटपुट लेखों में भी सही, निराशा की भाषा-चेतना पर गह्रिया टिप्पणी की है, भाषा की काव्यमुक्ति क्यों होती है और क्यों होती है, यह हम निराशा से ठिक सकते हैं - (जातीचना, बकूबर-फिरोर, १९७० ई० "भाषा की काव्यमुक्ति" शीर्षक लेख)। धूमनाथ सिंह की पुस्तक "निराशा : जात्माईता कात्या" में निराशा की कविताओं के जातिरिक्त संघटन की समझने की जाफुलता है, ठीक वह मुख्यतया कवि की अपनी भावभूमि से परिचायित है।

का दृष्टि से निराळा के काव्य-गुण के हा महत्वपूर्ण पक्ष को प्रभुत बखान में दिया गया है । निराळा की काव्यभाषा, अपनी पवित्र स्तरीयता और वही-नमृति में स्वतंत्र बखान का विचार बन गइती है और अपनी भी बाधित । का दिसा में आचार्य नन्ददुलारी बाबोयी ने तैयार किया था -
 'बाखान में निराळा की काव्यभाषा का स्वतंत्र शोध का विचार है ।'-

('जब निराळा , पृ० ११२')

किन्तु हा बखान में तब आचार्य की काव्यभाषा को अपाविष्ट किया गया है, हा आशा है कि तब विचार अधिक संशुद्ध , व्यापक और समग्र हो सके । आचार्य लड़ीबोली पर आधारित काव्यभाषा की व्यस्तता का जाल है, और हा गाने में बखान के हा कोण का एक ऐतिहासिक संदर्भ है ।

अध्याय सं० ३, ४, ५, ६ में हा दृष्टि से प्रसाद, निराळा, मुमिनानंदन पंत और महादेवी - आचार्य के 'अधि-चतुष्टय' - की काव्यभाषा का छल-छल विचार किया गया है । संत में निराळा की कुछ सुनी हुई अधिताओं का काव्यभाषा के संदर्भ में व्यवस्थित और अपेक्षा विस्तृत बखान है । आरंभिक अध्याय काव्यभाषा में प्रमुख मान्यताओं की और संकेत करता है ।

अध्याय २ और ७ के विचार में कुछ कहना शक रह जाता है । अध्याय २ में आधुनिक युग में लड़ीबोली हिन्दी काव्यभाषा के विकास की चर्चा हुई है । हा अपेक्षाकृत वर्णनात्मक पक्ष पर भी काव्यभाषा-विचारक शोध-प्रबंध होने के कारण अधिकतर वर्णनात्मक दृष्टि से ही विचार दिया गया है । इतिहास का ऐतिहासिक और तत्कालीन दृष्टि उतनी नहीं मिलती, जितनी कि रचनात्मक । वर्णनात्मक पक्ष पर विरह विवेक डॉ० शितिकंत मिश्र की 'शोध-प्रबंध' लड़ीबोली का अधोलन " में कर चुके हैं ।

अध्याय ७ में आचार्य की काव्यभाषा के स्वयं की चर्चा हुई है । आचार्य के प्रमुख कवि चार हैं - प्रसाद, निराळा , पंत और महादेवी । उनकी काव्यभाषा पर छल-छल विचार किया गया है । निराळा क्योंकि विशेष

संदर्भ में है, इसलिए उनकी काव्यभाषा की तथा बंति काव्य में उनकी कविताओं की विशदता में बर्णन है। आवावादी विचारक सामान्य भाषा (७) में पुनर्जाति से बर्णन के लिए आवावादी काव्यभाषा की प्रमुख विशेषताओं का ही विश्लेषण किया गया है, बहुत से अन्य तत्व जो कवियों की काव्यभाषा विचारक भाषाओं (३, ४, ५, ६) में विवेचित हो चुके हैं। रामकुमार वर्मा, रामेश्वर शुक्ल 'संस्कृत', भगवती कान्त वर्मा, नरेन्द्र शर्मा प्रभृति कवि आवावादी के प्रभाव-नीच में होते हैं पर आवावादी परिवेश ने निरुद्ध रूप में वे संस्कृत नहीं रहे और आवावादी काव्यभाषा में गुणात्मक उन्नयन करने की कोशिश भी उसी नहीं करी जाती। फलतः उन कवियों की काव्यभाषा पर साहित्यिक रूप में ही विचार किया गया है।

और निरुद्ध वाचकणिय डॉ० रामचन्द्र चतुर्वेदी जी ने प्रारंभ की देश-रैरा कि वाचकीका के साथ की है, जो सिर्फ वाचकीका या सत्ता है, उनके संबंध में कुछ कहा नहीं जा सकता। अपने विरिष्ट स्नेह और गौजन्य से उन्होंने मुझे जो सा स्थिति में ही नहीं रहा है कि मैं उनके प्रति वृत्तता-भाषन के औपचारिक रूप का अवलोकन है तबूँ।

रखा ली

काव्यभाषा : प्रवृत्ति और प्रक्रिया

काव्यभाषा के आधार पर काव्य के मुख्यांश की पहचान जहाँ अधिकतम संभव रूप में वस्तुनिष्ठ है, वहीं अधिकतम संभव रूप में गर्वनात्मक है, क्योंकि जहाँ सामान्य व्याकरण में शब्द 'शब्द मात्र' रहते हैं, वहीं काव्य में कवि के अनुभव-विशेष से संपृक्त होने के कारण वे विशिष्ट प्रवीण बन जाते हैं। काव्यभाषा में सामान्य और विशेष का रचनात्मक संपर्क होता है। इस रूप में वह कवि की अनुभाव-तामस की परिभाषक और एक सीमा तक उसकी संवेदना की निर्यापक और अनुसामक भी है।

काव्यभाषा आधुनिक युग में साहित्य-चिन्तन की नयी दिशा है। यों तो व्याकरण, शैली-विज्ञान, लंकार-शास्त्र में भी भाषा का अध्ययन होता है, पर वहाँ दृष्टि कम है। व्याकरण को स्पष्टतः भाषा के गर्वनात्मक पक्ष से कुछ लेना-देना नहीं रहता, वह तो किसी भाषा के आधार-रूप को ही अपने अध्ययन का विषय बनाता है। इस तरह कविता में भाषिक गुण की समस्या का अध्ययन उन्हीं विषय-क्षेत्र से बाहर की चीज है। शैली-विज्ञान भाषाविज्ञान की नई दिशा है, जिसमें कविता का विश्लेषण एक विशिष्ट पद्धति के अनुसार होता है। कविता में प्रयुक्त एक-एक शब्द का संज्ञा, सर्वनाम, विशेषण, लिंग, वचन, काल आदि लण्डों में कीर्ण करके इस तरह व्याकरणिक तंत्रों का विश्लेषण किया जाता है कि कविता की वास्तविक संघटना को समझना मुश्किल हो जाता है, अनुभव के वैशिष्ट्य की पकड़ छूट जाती है। लंकार-शास्त्र में भी कविता का भाषिक विश्लेषण गुण के बराबर पर नहीं होता, लंकारों को केन्द्र में रखेवाली दृष्टि कविता के रचनात्मक अनुभव को टटोल नहीं पाती, क्योंकि लंकार साधारणतः काव्यभाषा में पर्यवसित नहीं हो पाते। वास्तव में आधुनिक्युगीन चमत्कार - विमुख काव्य की कविता का विश्लेषण लंकार-शास्त्र के सिद्धांतों के आधार पर यों भी नहीं हो सकता।

जायुक्त युग में लैज़ी और लैरिक्त समीक्षकों ने काव्यभाषा के सौजात्मक पक्ष को ठेकर गंभीर विचार किया है। जॉन बारफोल्ड ने अपनी पुस्तक 'द पौएटिक डिक्शन' (१९२२ ई०) में काव्यभाषा को ठेकर कुछ मौलिक मान्यताएँ प्रस्तुत की हैं, जो पूरी पुस्तक की दृष्टि जायुक्त नहीं है। एम्मान ने अपनी क्लासिक ग्रन्थ 'वेन टाइटल ऑव एम्बीग्विटी' (१९३० ई०) में भाषा की अनेकापता ('एम्बीग्विटी') को केन्द्र में रखा है और सात प्रकारों में उसका विश्लेषण किया है। लैज़ी के प्रसिद्ध कवि और समीक्षक जार्जिबाल्ड मैक्लीश ने 'पौएट्री एंड एक्वायोरिन्स' (१९६०) नामक पुस्तक में मुख्यतया कवि की रचनात्मक भावभूमि पर कविता में भाषिक सृजन की समस्या पर विचार किया है। पहले दो खण्डों में शब्दों की अर्थवृत्ति पर व्यावहारिक धरातल से जुड़कर सवे ठंग से उन्होंने विचार व्यक्त किए हैं। इस संदर्भ में उल्लेखनीय है - स्टीफेन मैथर्मे की सिर्फ ध्वनि के रूप में शब्दों को देखेवाली धारणा का मैक्लीश द्वारा रचना के स्तर पर निषेध।^१ इस महत्वपूर्ण उपपत्ति के इतिहासिक पुस्तक में जाह-जाह उन्होंने कविता की साधकता का, जीवन की साधकता में, किशुद रचनात्मक धरातल पर सूक्ष्म उद्घाटन किया है। विन्फ्रेड नीबोल्ती की पुस्तक है 'द लैंग्वेज पौएट्स यूज' (१९६२)। इसमें बहुत क्रमबद्ध रीति से वाणीयिका ने काव्यभाषा के विभिन्न तत्वों पर गंभीर विचार प्रस्तुत किये हैं। काव्यभाषा के संदर्भ में प्रयोग-विधि और गठन ('स्ट्रक्चर') भी तत्वों पर यह देना जग में इस बात का सूचक है कि श्रीमती नीबोल्ती काव्यभाषा के प्रति जायुक्त, रचनात्मक दृष्टिकोण रखती हैं। सिद्धांत और व्यवहार दोनों पक्षों का उन्होंने पूरी गंभीरता और विश्रुता के साथ विवेक किया है। विन्फ्रेड और ड्रुस का प्रसिद्ध वाणीयिकात्मक इतिहास-ग्रंथ - 'लिटरेरी क्रिटिसिज्म एंड शार्ट हिस्ट्री' (१९५७) काव्यभाषा संबंधी पारंपार्य चिन्तन पर अच्छी टिप्पणियाँ प्रस्तुत करता है। नये समीक्षकों में जॉर्ज स्टीनर की पुस्तक 'लैंग्वेज एंड साइलेंस' (१९६७ ई०) काव्यभाषा संबंधी चिन्तन को नये सिरे से देखने की बढ़िया

1. The sounds of words are obviously not the plastic material of the art of poetry, as stone is the plastic material of the art of sculpture. X To lose the meaning, you must lose the word. page 26.

कौशल है। पुस्तक की - विशेषतः "द रिट्रीट ग्राम द बर्ड" शीर्षक निर्णय की - विचारोन्मेषकता विशेष रूप से उल्लेखनीय है।

परंपरागत भारतीय काव्यशास्त्र में कविता की परिभाषा के क्षेत्रगत सम्बन्धों के साथ-साथ उत्कृष्ट के बावजूद काव्यभाषा का विभाजन नहीं मिलता, छंदकार, रूप, रीति, वर्णोक्ति, ध्वनि के संबंधित मुख्य सिद्धांतों के स्वभावों का विश्लेषण नहीं करता है, इतना ही नहीं, ह्रस्व-एक के भेदों-उपभेदों का विशद विवेक है, ऐतिहासिक काव्यभाषा के आधार पर भाषिक सजातीयता की पहचानों की संश्लिष्ट प्रक्रिया नहीं है। छंदकारों के क्षेत्रगत सांगठनिक की जो व्यापक वर्णन - प्रणाली है, उपर्युक्त-विधान के क्षेत्र में स्वल्प और संप्रदाय-प्रक्रिया के स्तर पर प्रस्तुत और उपर्युक्त के द्वैत का उल्लेख है, वह काव्यभाषा के समूचे अनुभव को किसी सीमा तक कटौत कर जाता है। इसी तरह ध्वनि-सिद्धांत, जो कविता का पूर्ण दृष्टि का परिचायक है, मुख्याय और व्यंग्यार्थ की नियोजन के द्वारा रचना को भी के स्तर पर उन्मुक्तता के साथ देखा-भरत नहीं पाता। रचना की अतृप्त वास्तविक एकाग्रता - जो उसी केष्ठता का निदर्शक है - इस द्वैत प्रधान प्रक्रिया से नहीं समझी जा सकती। हिन्दी के अपनी काव्यशास्त्र की शुरुआत रीतिकाल से होती है, जिसमें मुख्यतः संस्कृत वाचार्थों की मान्यताओं का 'भाषा' में पुनर्स्थापित है। यह उल्लेखनीय है कि संस्कृत का सूक्ष्म काव्य-चिंतन हिंदी के रीति ग्रंथों में नहीं उभर सका। उल्टे स्वरूप की प्रवृत्ति बढ़ती गई।

पर एक बात ध्यान देने योग्य है। काव्यभाषा का विभाजन भी ही परंपरागत भारतीय काव्यशास्त्र में न उभर सका हो, ऐतिहासिक भारतीय रचनाकार के दृष्टि-क्षेत्र में वह रहा है। काव्यशास्त्र में "रसज्ञ" के प्रारंभिक स्तरों में 'वागर्थ प्रतिपत्ति' का जो बहस रहता है, ('वागर्थि संप्रयुक्तो वागर्थ प्रतिपत्ति कालः पितरो वै पार्वती परमेश्वरी'), उसका प्रतिनिधित्व उनका काव्य करता है। सुखीदास में 'रामपरिचयान्त' में 'गिरा-वर्ण' की संवेदना का संकेत दिया है :

गिरा-वर्ण क-बीच सम, कथित भिन्न न भिन्न ।

कैसे सीता-राम-नंद, बिन्दहि राम प्रिय चिन्न ॥

मानस के जो सब दुःख और लज्जित कृत्य भावों पर
विषय की प्रतीतिमानता को उत्पन्न किया है :

जैसे हैं जगि जगि मानस, मोहि तौ मेरे लज्जित कृत्य ।

रामानन्द का व्यक्तित्व जहाँ तक है निर्मित नहीं होता,
जो तो उसी रचना ('कविता') की परिणति है। इस तरह रचना किसी भाव
के लिए न होकर खुद रचनाकार के लिए ही होती है और मानस की परीक्षा के
बाद ही तो वह रचना पढ़ता कि रामानन्द के लिए भाव अधिक महत्वपूर्ण होती
है, क्योंकि उसमें है उसका रक्षात्मक उत्पीड़न होता है, जहाँ मानस की पुष्टि हो
सो पाती है।

वायुनिक कृष्ण में हिंदू में वाचार्थ रामानन्द कृष्ण के काव्यभाषा
के पक्ष पर महत्वपूर्ण हो है किार किया है। यह एक विविध विरोधाभास है कि
काव्यभाषा के विचारों में जगह-जगह 'संश्लेष' शब्द का प्रयोग करने है वाचक
कविता की भाषा में उन्होंने विरोधाभास को द्वैतीय स्तर दिया है, की-संश्लेष
तब उनकी दृष्टि नहीं पहुँच पाई है। 'कविता का है' निम्न (विन्यासविधि)
में कविता की भाषा-संश्लेष विरोधन जहाँ दृष्टि है दिया गया है।

समासविधि कृष्ण में कविता और रक्षा-श्रीनी स्वामी पर
काव्यभाषा को ठेकर वाक्य और पदों पर ही है। इस हिंदू पर हिंदी विज्ञान
की लक्ष्यता और सीखता सुकर समझे जाई है। पुस्तक की बाधोपात्मक
ऊँची है प्रकाश के अतिरिक्त काव्यभाषा संश्लेष परिवर्तन-संश्लेषों के वाचक
विषय के प्रति अतिरिक्त संश्लेषता और रक्षात्मक दृष्टि है परिभाषक है। वह
यह समझ लिया गया है कि कवि का वाचार्थ-शेष उनके भाषा-शेष का सूत्र है,
भाषा कवि-व्यक्तित्व का अविभाज्य भाग है। भाषा की काव्यात्मक संभावनाओं
के उपयोग की किसी रक्षात्मक बाधता कवि की है, उतनी ही कविता की,
जो कविता में भाषिक सूत्र की समता पर संश्लेष हो है वाचता-विचारता है।
इस तरह रचनाकार के बजाय वह रक्षा के हैं है; या यों कहें कि रचनाकार की
व्यक्ति-रचना में समझी जाने लगी है, फलतः काव्यभाषा का महत्व बढ़ा है।

जाना है, जहाँ का वह निःसंशयता की प्रतीति बना रहा है, और जिसकी पूर्ति का जहाँ रहना है। साक्षात्कार में हुआ है। स्पष्टतः एकलता का वह भावपूर्ण का जो मैं वैयक्तिक नहीं जाना, फिर जो मैं वैयक्तिकता की भावना होती जाई है, ऐतिहासिक निमित्त और मुख्यतः परिणाम को प्रत्यक्ष देखना वैयक्तिकता का न हो जाना रहना की अनिर्दिष्ट, शुद्ध और अनन्त प्रतीति है। शुद्ध ही है।

[illegible]

उस तरह भाषा में संज्ञा उसी अर्थवर्ती को, उसी संभावनाओं
 को ही लिए है अतः करने के लिये ही निम्न-लिखी स्तर पर परिभाषित होता
 है । उस भाषा की प्रयोग-विधि का अर्थ है अतः भले कुछ बात (और
 कहती भी है) , ऐसी भाषा की तत्त्वों स्थिति को नकारा नहीं जा सकता ।
 तो बात और है । सामाजिक अर्थ है अनाविष्कृत, वर्तमानिक और अन्य बहिर
 में ही पता को विवृत करने की शक्ति में और भाषा पूर्णतया एकत्र न हो, तो
 ही उसके प्रति निष्ठात्मक ^{दृष्टि} अपनाया जा सकता । भाषाभाषा के लिए पूर्ण और
 अत्यन्त यथां है अतः अतः ही एक स्नातक जाती है ; उसका अन्वय करने
 पर ही भाषाभाषा के अर्थ अन्वय होता है, उसी अन्वय संभावनाएँ विवृत होती
 हैं । अतः हीभाषा के वाक्य भाषाभाषा अर्थ के लिए संभावित अर्थों के अन्वय
 होती है, अतः ही पूर्ण और न ही अतः ही अतः ही अतः ही अतः ही

1. The crisis of poetic means, as we now know it, began in the later nineteenth century. It arose from awareness of the gap between the new sense of psychological reality and the old modes of rhetorical and poetic statement. In order to articulate the wealth of consciousness opened to the modern sensibility, a number of poets sought to break out of the traditional confines of syntax and definition. p. 48.

(c)

विज्ञानीय बना सकती है। व्यक्ति की स्वनात्मकता को ऊपर उठ गतिशील बना देने के लिए वह मान्य है कि उसे अज्ञात, अज्ञात गैरमानवीय के निम्न दिशा में।

शब्द-संसार के प्रति यह विद्रोह-भाव जोई बहुत नहीं पैदा होना चाहिए, जो भाषा के प्रमुख के प्रति निष्ठावान् राइट निम्न ने बहुत ज्ञान विज्ञान के साथ मिला दिया है।¹ भाषा के प्रति विरोधी और निष्ठावान् दृष्टिपूर्ण हस्तियों की जोई एक नहीं हो सकती, क्योंकि भाषा के एक हीरे का प्रमुख है - जीवन के एक हीरे, जीवन के अनुभव का ही समान करना। इस संदर्भ में राइट निम्न ने नहीं समझना प्रकट की है कि भाषा के प्रमुख के विरोधी जोई और एक हीरे पर जोई परंपरित रूप से निम्न नई प्रभाव-अर्थों की दृष्टि जोई करती है।² यह ठीक ही है, क्योंकि शब्दों की एक अनुपमा और व्यंग्य का अनुभव करनेवाला ही जोई का रूप ही समता रख सकता है। भाषा के साथ जोई गहरी जोई ही स्थितियों में होती जा सकती है।

वास्तविक दुर्ग है, जोकि संसार-भावनों, रेडियो, सिनेमा, टेलीविजन, समाचार-समाचार - और राजनीतिक नेताओं के भाषणों में शब्दों की व्यंग्य वास्तविक के द्वारा भाषा के प्रति स्वनात्मक दृष्टिपूर्ण का हस्त ही रहा है, जोकि भाषा की अतिरिक्त विवेचारी हो जाती है कि वह अभी भित्त-कम-प्रणाली है शब्द-अनुपमा की बहुत ही प्रवृत्ति की रोकथाम करे। जोकि भाषा की यह स्वनात्मक और मुख्यवान् जोई शब्द-अनुपमा के परिश्रम में दासि-पुर्ति में अधिक होगी।

-
1. The current revolt against the word, against the authority of language, may be no more than an eddy; large to us who are close to it, but small in the longer and wider view. (The Hemesis of Authority), (Encounter) p. 13
 2. If those who today declare language an enemy of true feeling and innocence, who refer to the authority of language as waste, would themselves be seen to be fashioning new ways of language, expressive of areas of human experience, of depths of meaning, of reaches of imagination, as the old ways are perhaps not expressive, we could take more comfort in 'the performing self'. p. 13.

प्राचीन समाज और समीक्षा - विवेक: जिसकी दृष्टि राज्य-केंद्रित पी-विकास में प्रमुख शक्तों की प्रतीति को निर्दिष्ट तथा पुनर्निर्माण करती है, इसीलिए उनके कर्तों को एक ही में एक ही है। सामुहिक समाज और समीक्षा में सामाजिकता की उन्मुखता और संस्थापकता को रूढ़ि में रखा जाना है। इस पीछा दृष्टिकोण विकसित हुआ है, जिसके अनुसार वह कैपिटल की बात की जा रही है। इस दृष्टिकोण के मानविकी तंत्र की स्वार्थ और भिन्नता के रंगों के समुदाय पर सामाजिकता के ली-निर्माण रंगों की रंगी करते हैं। स्टीमर में प रिट्रिब्यूट प्रोग्राम पर वही " निबंध में समाज समीक्षा करते हुए निष्कर्ष का पहिया विश्लेषण किया है।

वस्तुतः स्वार्थ और रंगों की रंगी में शब्दों को नहीं रखा जा सकता। पहिले दोनों उपादान समुदाय - स्वर समीक्षा, रंग कुछ है। वे किसी अर्थ-विशेष में संयुक्त नहीं होते। लेकिन शब्दों के साथ एक सांस्कृतिक परिवेश जुड़ा होता है, उनकी प्रत्यक्षता उनके अर्थों के साथ ही आँकी जा सकती है। यह शब्दों के साथ जुड़ा ली का संस्कार उन्हें स्वार्थ और रंगों की तुलना में महत्वपूर्ण स्थान देता है, कांबल पटना-अन जन्माले जीवन में शक्तिता की प्रतीति ये अर्थवान् शब्द ही कराते हैं। कभीत तन्मयता की दृष्टि पर सकता है, एक मनःस्थिति-विशेष जो अपने अपने स्वार्थ द्वारा उद्भूत कर सकता है, लेकिन भाषा की तरह स्वर जीवन के अनुभव में अपातित नहीं हो पाता। यही बात भिन्नता के रंगों के विषय में भी है। जीवन है उनकी संयुक्त भाषा की तरह नहीं हो पाती। अर्थ-संस्कार जो कौटुंबिक के कारण भाषा में बौद्धिकता है, जो स्वार्थ और रंगों के उपादानों में नहीं। इसी बौद्धिकता, अनुभावन-आमता और अवस्था के स्तर पर भाषा समुदाय की सकल-प्रतिष्ठाओं में शक्तिता को एक ही ऊँचा स्थान देती है। कार्किवाल मेकरीस में शक्ति के साथ जुड़ी शक्तिता और जीवता की समस्या पर बहुत जल्दी टिप्पणी प्रस्तुत की है।¹

-
1. The poet's labour is to struggle with the meaninglessness and silence of the world until he can force it to mean; until he can make the silence answer and the Non-being be. It is a labour, which undertakes to 'know' the world not by exegesis or demonstrations or proofs but directly, as a man knows apple in the mouth. p. 18.

पूरी रूप से मानस की तर्कना होने के कारण, मनुष्य के चरित्र की जो वस्तुएँ, कृत्यों के लिए ऐसी-विशेष मिलने के कारण ही तर्कना है कि यथार्थ के प्रति भावना की प्रतिक्रिया में कुछ कुराफन हो; लेकिन यह एक तरह से अपना विशिष्ट है, सीमा नहीं। भावना का अभी-कभी प्रतीत होनेवाला यह कुराफन मनुष्य के अपने कुराफन को पूर्ण से करता है। मनुष्य का कुराफन उसी पराक्रम में, यथार्थतः मृत्यु के साक्षात्कार से उसकी भावनाओं और वैकली में अपने नमन रूप में पैदा हो सकता है। उस तरह भावना का कुराफन जीवन की सुगमता की जोरित को नकारित हो जाता है, जो सुनिश्चित नहीं करता, पैदा कि जी-विशेष के समर्थकों में काम करता है।

साधुनिक जीवन में यह मान्यता बहुत महत्वपूर्ण और प्रसिद्ध हो गई है कि विवेक ही है साक्षात्कार यौन के मान्य है ही हो सकते हैं। लेकिन कदापि मान्य यह नहीं कि भावना वहाँ कामनी हो जाती है क्योंकि यौन भावना की असमर्थता का प्रतीक है। अगर भावना नहीं, तो जी-विशेष में उस विशिष्ट ज्ञान का मनुष्य बिना, यथार्थ ही अभिव्यक्ति करनी है जो ही यौन में। वस्तुतः यौन की आवश्यकता का एक रूप है - विशिष्ट, तन्मय और सुन्दर। यौन का महत्व यों समझा जा सकता है कि अपने हाथ में जो साक्षात्कार मनुष्य-विवेक से समझ साक्षात्कार स्थापित कर लेती है, मनुष्य और अभिव्यक्ति एक दूसरे में तन्मयता के साथ एक-साथ जाते हैं। जीव का अपना मनुष्य है - यौन की अभिव्यक्ति है।^२

विवेक की जहाँ बढ़ाने से पूर्ण आवश्यकता और सामान्यभावा का जीव समझना आवश्यक हो जाता है। आवश्यकता उस रूप में ज्योता की भावना है और सामान्य जोड़पाठ की भावना से निम्न है, क्योंकि उनके साथ मान्यत्व की परिकल्पना टूट जाती है। जहाँ यह नहीं टूट पाती, वहाँ यह प्रष्टव्य है कि मनुष्य-तन्मय रूप-यव नहीं पाता, जलना-विशेष विशिष्ट नहीं बन पाता। आवश्यकता की ज्योतीयता समझने का यही एक उपयुक्त हो सकता है, जन्माया उनके जीवित शब्द ही वही जीव और सामान्य जोड़पाठ की भावना से मुहीन बिन्दु जाते हैं। जीव में वे शब्द जीवतापी जीव की प्रयोग-शून्य होने के कारण बढ़ है, जोड़पाठ की भावना

में व्यक्तित्व-सुन्दर । लेकिन रचना के प्रकार पर उनमें व्यक्तित्व उद्भूत होता है, क्योंकि रचना को उनकी व्यक्तित्वानुसारियों की विशेष नियोजना है । इस रूप में रस-विशेष जैसा कि रचना ही जाता है, क्योंकि जहाँ जहाँ सुन्दर-विषय रसा-बद्ध रहता है । 'रस की शक्ति-पूजा' में रस की सुन्दरि-सुन्दरता है चित्रण के लिए निराला उनके प्रति दीर्घावधि जीवन्ती कर्मों को कहते हैं - 'जहाँ हों वे रस-नाथ ।' 'कहाँ' 'रस' प्रयोग 'मात्र' में सुन्दर निराला का बिन्दु अना ही कहा है, वह सामान्य 'रस' है उद्भूत हीनार प्रभाव है रस जोड़ि का का रस प्रभाव उद्भूत करता है, क्योंकि का रस के विरिद्ध रूप में रसमय सुन्दरि-सुन्दरता है । साक्षात्कार के गहन में यों रस अपने में महत्त्वपूर्ण नहीं होता, जहाँ प्रयोग महत्त्वपूर्ण होता है ।

सा साक्षात्कार के रसमय में अपना वास्तव प्रयोगकर्ता की रसमयिता का बोध करता है कि हर रसमयार के सुन्दर-विषय में संयुक्त होकर एक ही रस रस-रस जोड़ि का व्यक्तित्व उद्भूत करता है । रसमयार की सुन्दर-प्रक्रिया के निर्णय का बहुत सीत और रस साक्षात्कार का बिन्दु पर होता है । 'महत्त्व' 'रस' की प्रायः सा साक्षात्कारी जैसा है जहाँ प्रयोग में लिया है, लेकिन प्रायः की रसमय-प्रक्रिया में उनकी प्रयोगगत जटिलता-सुन्दरता के कारण वह रसमय साक्षात्कार होता है, जहाँ रसमय रसमय रस ही जाता है : महत्त्व की परावर्त-ही (उत्तर) नीत सं० ९ ; का में महत्त्व केन ही (उत्तर) नीत सं० १६ ; है साक्षात्कार के किछमि-सा ('जागृयनी')

'परावर्त', 'केन' और 'किछमि' में सुन्दर 'महत्त्व' की यों रस-रस साक्षात्कार उभरती है ।

सा प्रकार जैसा में रसों का परिमाणालक महत्त्व उभरती नहीं होता, जैसा सुन्दरालक । प्रत्येक रसों की रसमय रसमय का रस जोड़ि वैशिष्ट्य नहीं उद्भूत कर पाती, वह रस कि उनमें विविध रसमयारों की समविष्टि न हुई ही । रसों में जहाँ प्रयोग के व्यक्तित्व रसमय करना का सुन्दरि-सुन्दरता का प्राथमिक रस है ।

काव्यभाषा की प्रकृति सुन्दार होती है (और यह बात हमें - भाषा की भाषा के लिए होती है) । उच्च-प्रयोग के साथ एक सुन्दारता का अनुभव पर ध्यान देना होता है । यह एक निर-भरित अनुभव है कि साहित्यपूर्ण उच्चों की मरमाद काव्यभाषा के रूप में ही विद्यमान होती है । यह दृष्टि है कि उच्च, दर्शन, वक्तृता में भाषा का एक वास्तविक रूप नहीं रहता । इसी भाषा उच्च वक्तृता कविता के अनुभव है उच्च स्तर पर निर्मित होती है । जिन्हीं उच्चों में कविता की उच्चताओं, पूरे के पूरे पद, देश की साहित्यपूर्ण उच्चताओं कविता कभी भी विद्यमान नहीं है ।

काव्यभाषा की प्रकृति किसी सुन्दार है, उच्चों की व्यापक भी । भाषागत : सुन्दारता के साथ व्यापकता की कति नहीं पैदा होती, लेकिन काव्यभाषा कुछ उदात्तता से इन दोनों विशेषताओं का संयोजन करती है । जिन्हीं में काव्यभाषा की व्यापकता के विचार में कविताओं और भाषाओं की एकता एक भाषा में निराका के 'सुन्दारता' के वाक्य के विनिर्दिष्ट हुई है । निराका ने स्वयं के स्तर पर पूरे वाक्य विश्वास के साथ यह वाक्य कर दिया कि 'सुन्दारता' और 'राम की उच्च-रूपा' की काव्यभाषा किसी दूरी तक कविता का अनुभव होती है, उच्चों की दूरी तक 'सुन्दारता' की काव्यभाषा । दोनों की प्रभाव के स्तर पर उच्च-भाषा की शैलियाँ नहीं बनाई जा सकती । इस तरह उच्च प्रक्रिया समानता की है, जिसका पीछा काव्यभाषा की भाषा है । उच्च-प्रयोग की भी हो सकता है ।

इसी से संबंधित - व्यापित कविता कृत्यपूर्ण-तथ्य यह है कि प्राचीन वाच्य और कवि भी कभी-कभी भाषा की श्रेष्ठता के प्रतिमान में राष्ट्रीय स्वयं सुन्दारता की बात है । राष्ट्रिय की प्रविष्ट चीजों है :

परमोऽसकलबन्धा पाउमबन्धो वि शीघ्र सुन्दारो

पुरुषमक्षिणं जैतिमहिहन्तरं तेतिमिमाणा ॥ ('कूर मन्त्री')

उत्सुक है प्राकृत की श्रेष्ठ विद्वानों के लिए राष्ट्रिय ने प्राकृत भाषा की सुन्दारता की श्रेष्ठ में रहा (प्राकृत स्वर-संयोग प्रभाव होने के कारण कौटिल्य-प्रणीत प्राचीन के रूप में विशेष उत्तेजनीय है) । दूसरी चीज में

[illegible]

ऐसिम सामुनिक दृष्टि आन्तरिक सुस्कारता के प्रति का
अन्तरिक आत्मज्ञान की प्रकाश नहीं देती । यह सुस्कारता आत्मज्ञान का केन्द्रीय
उत्पत्ति नहीं है, सामुनिक जीवन के जो यह स्रोत का दिया है । आत्मज्ञान का
सर्वोत्तम प्रमाण है ऐसिमिक जीवन का प्रकाश । जो कि सुस्कारता ऐसिमिक
में निहित होती पावती है । अन्त-मार्ग जो कि अन्त-मार्ग का जो कि अन्त-मार्ग का
होती है कि वह ही अन्त-मार्ग का, जिसे अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का
का ही, सुन्दर होता है । ऐसिम सामुनिक और ऐसिमिक दृष्टि आत्मज्ञान के
अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का
का आत्मज्ञान के प्रति अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का
" सुस्कारता - अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का
का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का अन्त-मार्ग का ।

यह ठीक है कि बुद्ध, जैन, संगीत और अन्य आध्यात्मिक विचारधाराएँ नहीं हैं, लेकिन उनका महत्व कम होता नहीं जाता या जाता है। विभिन्न विचारों के अधिष्ठान एक प्रमाण साक्ष्य की सकलता के लिए हैं बहुत बुरा एक सत्य की अन्तर्गत जागीरता है। विशेष रूप से "नीतिशास्त्र" के अधिष्ठान को लेकर है अधिकतर नीति एक संदर्भ में देखी जाननी है। फलस्वरूप इन सत्यों को आध्यात्मिक के मुख्य आध्यक्ष आचार्य रूप में नहीं परिचित किया जा सकता है। अन्तर्गत अधिष्ठान में बहुत बुरी के विचारित रूपों द्वारा विचारों में-साथ ही से-व्यंग्यात्मक प्रयोगों में - गुणात्मक उन्मुख विचारित किया जाता है। लेकिन यह बात सही है कि इन उपादानों में कुछ अधिष्ठान स्वायत्त की आत्म-निर्भर अधिक होती है। ये उपादान सभी-करी आध्यात्मिक की बुद्धियों की प्राप्ति-मूर्ति कर देते हैं, या उन्हें पुच्छपुच्छ में डाल देते हैं। पाठक इनके आकर्षण में बहुत बहुत धन देते हैं आध्यात्मिक का विशेषण नहीं कर पाता, उसी काही बहुत नहीं कर पाता। अतः बुद्ध, जैन, संगीत और उपादानों के कुछ होने पर आध्यात्मिक की समता की कीमतात्मक तरी-कारण हो जाती है।

पक्षा के अनुभव की कमी के साथ यह समझ और संवेदनशील बनाने की दृष्टि में जो
 किताबों को पढ़ाया जाता है। जोरी के पुता हुआ यह समझ की गुणवत्ता
 पहुँचाता है, फिरोजिनी नामकी के बादकर एकदो पाते जाँहूँ उनके रूप की कमी
 गहरे में जात-विज्ञान का दृष्टि है। उनके जीवित पाते प्राणवत्त्व की नार्मिक स्थिति की
 कमी के पुता हुए जोरी के अनुभव में वे संवेध बनाता है, जोरी के विरता यह जोर
 एकदो हुए आँखों के अनुभव एक-दूसरे में एक-सा नये हैं। कति मोड़ पर जाकर जोरी
 का अनुभव बिना की कमीत जात-वेष्टा और संवेदनशीलता प्रख्यात कर देता है।
 इस तरह नार्मिक संस्था में केव के होते हुए भी कमी की भावों का अनुभव और
 प्रभाव के साथ यह संस्था न होने केता कमी की पुता समझ-प्रतिभा और बिना की
 कमी बनाता यह परिणाम है।

यह तो सम्मानीय संस्था का एक नया प्रयत्न था, यहाँ कुछ मित्रों का साथ ही सम्मति और सहानुभूति है, साथ ही जटिलता की संभावनाएँ यहाँ भी हैं। फिर यह प्रश्न उठता है - क्या इस लीट के लिए शुद्ध है साथ ही निर्धारित करने के लिए ? किसी राज्य के संघर्ष में शायदाही प्रक्रिया के विचारों में इस तरह के साथ ही, शुद्धता - जटिलता ही देना या कहना है, कि विचारों में कि ब्रजमाया और लक्ष्मी के साथ ही की प्रेमना में संयुक्त सम्मतिपूर्ण जटिल-शुद्ध सम्मतिपूर्ण के विविध साधनों का संयोजन करती है। सामाजिक के 'महा' यहाँ के एक ही प्रयत्न था या रहा है :

नील परिधान बीच मुझार
 कुछ रहा कुछ जख्मों का ;
 तिरा की ज्यों पिछी का फूट
 भय-भय बीच मुझारी रंग ।

पक्षी की पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं और जन्म की पंक्तियाँ अस्तुतः ;
 ठीक पिछी के फुल का लवि-परिकल्पित विशिष्ट सुख का कदा के लोन्वयानुस
 की ली के फल पर लक्ष्य ताजी उन्मुक्तता प्रदान करता है, कालतः परंपरित लक्षण
 का अस्तुत न रहकर भी लव ने सिखा विध - यानी लावनावा का जाता है ।

“मिठी वा सुत” - लुलू काँच, लू, पेंप्या, चरा, डीप्लि, चक नी
 वाकनीया ही ली-सुपिका लीला वा वाकनीया लीला ।

यह विचार है कि जब साफ़ हो जाती है कि प्रभुत्व-प्रभुत्व
 के द्वैत की साम्य ही ही है कि वह समान है, बर्तते कि वह साम्यताया के विचार
 के समान-हम के समान न हो ; समान के प्रभुत्व ही श्रवण करे, समस्त समान । कि
 समान ही, समान ही है (समान ही प्रभुत्व - प्रभुत्व ही ही समान ही) सहज
 समस्त समान के समान साम्यताया है वह समान है । प्रभुत्व की प्रविष्टि ही ही है :

ॐ नमो भगवते वासुदेवाय । नमो भगवते वासुदेवाय ।

‘ विष्णो’ का रूप-अमूर्त, सांकेतिक विंग निकट कापका रीति
 है कवि-अमर्त और अमर्त कवि कापकापका है सा-सा विंग का है, इतिहास का नाम
 से अमर्त कवि नहीं कवि ।

जायमाना जो निकालने-बनाने में विशेषणां, श्रियापद्धतों और जयकों का योगदान विरहित है। यह एक विचित्रता ही है कि विशेषणा-बहुलता जहाँ एक पक्ष की शुद्धता, शैलीगत श्रेष्ठता और साहचर्य की वीरता है, वहीं विशेषणां की लोच-अवस्था का ही गई जयोजना को संबन्धित बनाती है। विशेषणां के अनुसृत्यन के बीच उनकी व्यक्तित्व विरहित करने की लोचिश समुच्च दशात्मक मान्यता की साक्ष्यिता का लोच है ही। विशेषणां के साथ जुड़े व्यक्तित्व श्रेष्ठता और शुद्धता के संख्याओं को निर्यात अनुसृत्य-विशेष है उनकी संयुक्त अवस्था के प्रति एक ही लोच लगी है।

अधिका की वांछा में श्रियापनों का समान अधिक महत्वपूर्ण है। वकार का अर्थ किसी से उपरान्त रहना है, तो श्रियापनों के समान प्रयोग में अधिका में समान की-अधिकाँ विवक्षित करता है। उर्ध्व वाच्यनामा का भिन्नान् उक्त शरीर का है। वाचिन का प्रतिद्वन्द्व है :

११. पुस्तक है कि कि नाशिय लोग है

जीव साधना कि क प्रसाद क्या ?

‘ यत्कथायै ’ ‘ वीर ’ ‘ यत्कथायै ’ ‘ जैल्लि ’ यौतगाउ नी एकदा पावामाव्य

यहाँ किछु गप्पात्मक वाच्य-विन्यास है, खगोलीय चिन्ता की तरह ही रागात्मकता से उदासीन है, लेकिन उसे वाच्यपद वह वेद कविता की विशिष्ट अभिव्यक्ति-प्रक्रिया से परिपालित है। भाषा में निहित नाटकीय संभावनाएँ रात ज्योत की झुझा से सदा जारी हैं, और उस तरह बुद्धिजीवी ने अपने समकालीन यमार्थ की भावधरा को जगाया दिया है। तब से उस रत्न में नाटकीयता है, जो यमार्थ की भावधरा में उसकी गीष्मणता और नम्रता की नगाही की मानवीय वृत्ति पर उदासी-वास से व्यंग्य प्रती है। वह काव्यभाषा की विशिष्ट नाटकीयता की है, जिसके कारण भाषा की सरलता का अस्तित्व बर्बाद नहीं है, संश्लेषण ही जाती है। उसी उदात्ता को हैं - काँटें उभर उभर परिचित और रोफ़मार्ग से हैं; किन्तु पूरे देश में बुद्धिजीवी ने दूसरे की जो नाटकीय संभावनाएँ पैदा की हैं, उसी तरह से जारी सरलता गहन की परिष्कारता में बदल जाती है। इसी तरह पुरुष और अस्तिन उदात्तता में अगर नाटकीय तत्व है, तो उसकी उदात्तता संगति जासानी से घट जाती है। "राम की लीक-पूजा" का पारंपरिक स्टीर समाज-यंत्र स्वीकृत ग्राह्य होता है, क्योंकि यहाँ भिराजा ने परम नाटकीय संभावनाएँ भर दी हैं।

काव्यभाषा की प्रकृति और प्रक्रिया के संदर्भ में यह एक तरह कायना है कि जिज्ञासुता काव्यभाषा का केन्द्रीय गुण है। पुष्पिप्रामन्य पंथ ने कहा है "कविता के लिए चित्र-भाषा की आवश्यकता पड़ती है -" १ कापायं रामचन्द्र मुक्त ने काव्यभाषा में जिज्ञासुता की मुख्य स्थान दिया है : "कविता में कही गई बात चित्र-रूप में छोटी सामने आनी चाहिए।" २ यस्तुतः काव्यभाषा उसी प्रकार का है व्यं-संश्लेषण है। महज चित्र-योजना वाच्यपद संकेतन के जीवन की विवृत कर सकती है, लेकिन कविता की जीवन की पुनर्रचना नहीं बना सकती, क्योंकि जीवन की पुनर्रचना करने के लिए कविता को खटख-संश्लेषण जीवन की, उसके वैविध्य में उना होना, कविता की है - काव्यभाषा व्यं-संश्लेषण के स्तर पर विकसित हो।

१) पल्लव : प्रवेश, पृ० १७

२) चिन्तामणि, भाग (१) "कविता क्या है ?" पृ० १४०

खड़ीयों में निद्रा की शक्ति में व्यक्तित्व की वर्णालाभा
 प्रतिष्ठित होती है। जाग्रता - फल कि पुरुष में क्या क्या - वाच्य नहीं है,
 मुक्त-ज-मुक्त व्यक्तित्व है, और यह व्यक्तित्व वह उद्भूत होती है उद्भ-हृदि के
 संघर्ष में। यह फल उन्हीं का संघर्ष का पुनर्जीकरण जीवन में संभव होता है।
 जाग्रत की जाग्रत-पुष्टि, नये वाक्य टट्टी पर, जीव की भी उन्मुख उन्मुख
 होती। जाग्रता का यह वैशिष्ट्य और जीव उन्मुख प्रक्रिया होने और विकास
 की जाग्रत की नहीं है। वहाँ जाग्रत वाच्य पर है, परिणत लुप्त में संभव न
 होने के कारण जीव में यह व्यक्तित्व नहीं है और खड़ीय जीव जाती वरिष्ठा
 का जीवन का भावनीय जीवन है कि उन्मुखिता है वाच्य होने और विकास
 जीवन की पुनर्जा नहीं पर भावनीय कि उन्मुख जीवन का यह व्यक्तित्व का
 वाच्यत्व है।

यह विद्या है सर्व विद्या । जिसका सर्व एक भाव-रूपा का प्रत्यय है, पारमार्थिक में
भी प्रकाशना की विद्या को सर्वो-सर्वो बना रहने दिया । यह प्रत्यय भाव है
कि सर्वो-सर्वो जगत्में नवीनोप-रूप प्रतीतों को प्रकाशना में प्रकाश दिया ।

[illegible]

11-11-61

“प्राण-प्राण” जो है वह वा वा वा है (जैसे है, वा वा) का पूरा ही प्रसार करने की प्रवृत्ति होता है। प्राण-प्राण में “वाँ” की लय पैठियों में एक तरह की लयता की है, जिसमें संरिच्छता के प्राण्य जीवन का प्रसार हो पाए है :

1990 1991 1992 1993

SECRET

परा तुलना करने में यह तुलना का लक्ष्य है, किन्तु लक्ष्य में वैशिष्ट्य का जाना है।

२००] लक्ष्मीजी ने बापारी प्रभाव प्रभाव विवेकी ने बापार-वादी की भावना को मुक्तकान्ति की महत्वपूर्ण शीर्षिका की, जब और पद की भावना में एकपक्षा की भावभावना उन्होंने समझी । हिंदी की उन अन्य पिछड़ी विचारों का यह है भी कि उनके जब और पद में भावना के दो बापारी का प्रयोग होता था । जब की भावना की - लड़ीबोली ; जब में प्रभावना प्रभावना की थी, बहुत दक्षिण का में लड़ीबोली का लक्षित में प्रयोग होता था । लक्ष्मीजी ने का प्रयोग रूप को निदान की दिशा में महत्वपूर्ण प्रभाव किया। जहाँ उन्होंने 'लक्ष्मीजी' पत्रिका के माध्यम से हिंदी गद्य-शोध में कोई क्रांति, निर्दुस्तरता और व्याकरणिक शुद्धता को दूर करने की कार्य शीर्षिका की, वहीं का बात पर यह कि जब और पद की भावना में एकपक्षा होती बाधित और हिन्दी का हित युग की भावनाता में लगी तरह ही समझा है कि वह लड़ीबोली को बापार बनाये । महावीर प्रसाद की के पुनर्वर्ती लक्ष्मीजी संपादक स्वामी गुन्डरदास यह महत्वपूर्ण बतावनी है चुके थे - "यदि जब और पद की भावना एक नहीं हुई, तो लक्ष्मीजी भावना सदा बाधित बनी रहनी ।" १

२) परस्परता, १९०२ ई० ; भाग २, संख्या ४ (सुडीजीडी का जोड़ोवन) : पुस्तक

[illegible]

जब संघर्ष में भारतीयों के समक्षी राधाकृष्ण गोस्वामी का नाम
 दिया जा सकता है, जिन्होंने प्रकाशना का प्रबल समर्थन की नहीं दिया, अपितु सड़ी-
 बोटी का उद्वेग विरोध की दिया । कल्पि उन्होंने स्वतन्त्र रूप से साहित्य-संस्था की
 की, लेकिन उनकी साहित्यिक प्रतिभा का मुख्य कारण उनके द्वारा सड़ीबोटी में प्रकाश
 करना का विरोध था । फाल्गुन ११ नवंबर, १९७७ ई० में हिन्दुस्तान पत्र में
 उन्होंने सड़ीबोटी के विरोध में विचार व्यक्त किए ।^२ व्यापारिक दृष्टि पर उन्होंने प्रकाश

२) लक्ष्मीपत्नी का वास्तविकता, पुस्तक में यह पत्र संयोजित है, पृ० ३५४ ।

की कि प्रकाशना में सड़ीबोरी भिन्न वर्गों के लोग रहना के स्तर पर उन्होंने सड़ीबोरी को जाना पहचाना है ।

दूसरी ओर भीषण पाठक सड़ीबोरी में काव्य-रक्ता के तत्काल के, फलतः उन्होंने २० फरवरी, १९८७ ई० के " हिन्दुस्तान " में राधाचरण गोस्वामी के कारीगरी को निराधार सिद्ध किया ।^१ सड़ीबोरी के एक अन्य प्रमुख समीक्षक है ज्योत्सना प्रसाद तन्वी जिन्होंने " सड़ीबोरी का आलोचना " नामक पुस्तक १९८८ ई० में प्रकाशित कराई और तत्पश्चात् सड़ीबोरी के प्रसार-भ्रम में योग दिया । कविता की भाषा के रूप में सड़ीबोरी के प्रयोग की बात उन्होंने की १९८७ ई० में उठाई । उनकी राधाचरण गोस्वामी का कद-विवाद चला जाता था । जगज्ज्वल दीक्षीत सताब्दी के प्रारम्भिक वर्गों में निवेदी की थे जहाँ प्रयत्नों और प्रेक्षक व्यक्तित्व के फलस्वरूप सड़ीबोरी की कविता की भाषा के रूप में प्रतिष्ठा हुई, फिर कि माता कानन में ज्योत्सना प्रसाद तन्वी और बीर पाठक ने प्रचुर योग दिया ।

सड़ीबोरी में काव्य-रक्ता के विरोधियों का प्रमुख तर्क यह था कि वह कवि है, कठोर है, प्रकाशना का-सा नादव और उल्लिख जायें नहीं है । यथिष्ठत वाङ्मय मूढ़ ने तबने एक वाक्यता में कहा : " सड़ीबोरी की कविता पर हमारे उत्तरी का समूह इस समय टूट पड़ा है । वाक्य के पक्षों और वाक्यिक यथिष्ठतों में प्रवृत्त की का सारा की कविताएँ लगी हैं ; परन्तु इन्हीं अधिकतर होती है, जिसकी कविता कहना ही कविता की भाषा नहीं करना है ; हमें तो काव्य के गुण हमें बहुत कम पसंद है । " ^२ का विरोध के फल में उन्होंने सड़ीबोरी की कठोरता की रक्षा - और विचार में सड़ीबोरी में एक का प्रसार का कर्त्तव्य है कि कविता में काम में का जहाँ सरसता समापन करना प्रक्रियावान् के लिए भी कठिन है, तब कुम्बदी कर्मचारियों की कौन रहे ? ^३ यहाँ स्पष्ट ही पिता किन्ती " कुम्बदी " के लिए व्यक्त होती है, उसकी कविता के लिए नहीं ।

१) सड़ीबोरी का आलोचना पुस्तक में यह पत्र संश्लेषित है । पृ० ३५५

२) ग्रिय प्रकाश " की भूमिका में " हरिबीर " ने मूढ़ की का यह विचार प्रस्तुत किया है । पृ० १०

३) वही, पृ० १० ।

प्रकाशना के प्रति यह ज्ञापन वस्तुतः नीमलता के प्रति स्वीकृत
 दृष्टिकोण है। नीमलता का जीवन है सांप्रदायिक, यहाँ के प्रति भावों प्रतिक्रिया करने में
 ज्ञान नीमलता मानता है कि वह वैयक्तिक नहीं हो सकती। फिर वास्तविक सहीबोली
 पूर्ववर्ती प्रकाशना की दुर्गति में यह कहता है, किन्तु कुशल बच्चों के प्रयोग द्वारा
 अन्त में ताराश और बनाया जाता रहा है। जहाँ ज्ञान कावावादी बच्चों में जो
 बहुत बुरा समय यह है धृति-भूत और सुझार बनाने की जो चेष्टाएँ की, वे अनुमानित
 है। निराशा में नीमलता के जो सन्तान द्वारा यह नीमलता कर दिया कि सहीबोली
 में बच्चों के अनुभव की प्राप्ति: ज्ञान सन्तान द्वारा नीमलता अनुमानित नीमलता की दृष्टि
 हो सकती है। प्रत्यक्ष और नीमलता का प्रकाशना में ज्ञान सहीबोली के वैयक्तिक
 का, जहाँ प्राप्ति - नीमलता का बच्चों के नीमलता में दिया है, जिनमें उनकी अपनी
 दृष्टिकोण नीमलता नीमलता की जो कहती है: " मैं सहीबोली में जिस उच्चारण-
 संगीत के नीमलता है जीवन की प्रतिक्रिया का स्वयं देखता जाता हूँ, वह प्रकाशना में
 नहीं।" १

युग के स्वर को परमानन्द कर करनेवाले नीमलता की ही वास्तविक
 ज्ञान का कहता है। नीमलता के नीमलता " सहीबोली " में प्रिय प्रकाशना " की
 नीमलता में सहीबोली के विरोधियों को उतर देता है और नीमलता नीमलता नीमलता नीमलता
 " वह युग के नीमलता नीमलता है कि ज्ञान का प्रकाशना सहीबोली के अनुभव है, वह
 ज्ञान सहीबोली में बच्चों करने है जिनमें ज्ञान की वाता है। ज्ञान नीमलता " प्रिय-
 प्रकाशना " की सहीबोली में ही ज्ञान है। २ यहाँ " नीमलता " में वह प्रकाशना की निमलता
 है, ज्ञान ही वास्तविकता का स्वर ज्ञान का प्रत्यक्ष है।

इस तरह निमलता-युग में सहीबोली की वास्तविकता के वास्तविक
 में वास्तविकता मिल गयी। किन्तु जैसा कि पहले कहा गया - निमलता की ही मुख्य नीमलता
 की - वास्तविकता के नीमलता की सुधारना। इसके नीमलता-जीवनी का वस्तुतः वास्तविकता का
 नीमलता है जहाँ की सुधारना करने, जहाँ नीमलता है सुधारने की वास्तविकता निमलता करने
 और नीमलता-वास्तविकता करने का निमलता उन्होंने नहीं दिया, जो दिया भी नहीं
 वास्तविकता था। यही नहीं, जो नीमलता नीमलता की सुधारना देनेवाली थी, उनका है

१) नीमलता " नीमलता, पृष्ठ १८

२) प्रिय प्रकाशना " नीमलता, पृष्ठ १८

स्वागत भी न कर ली, अन्तर्धानी - निर्दिष्ट कविता में अपना ऐतिहासिक स्थान निर्मित करनेवाली, कुछ ऐसे में विरचित निराशा की पतरी प्रकाशित कविता "बुझी की लगी" उन्होंने जिन संपादन-कार्य में सहभागिता की है प्रकाशित नहीं की, पर जल्द ही निराशा को बाणिक कर दिया कि "जैसे पास लगे हैं, पर वे दूर हो गए हैं।" इस तरह की लकीरें, जो बंद दीपिका।" १

इस प्रकार वे स्वयंसेवक के प्रति उत्तम दृष्टिकोण न रहा कि, वे-मुक्ति प्राप्त-संकेत के अभाव में जो वे न कर सकें वही जन्मता "बुझी की लगी" के लिए वह न करी कि "पास लगी है, पर वे दूर हो गए हैं।" वस्तुतः किसी की न दृष्टिकोण सुनातात्मक कविता का, अन्तर्गत बहुत ही लगी हैं। उनकी इस दृष्टिकोण का व्यापकता निर्दिष्ट है उनकी के लिए वैशिष्ट्यपूर्ण शरण मुक्त। लड़ीबोली में जैसा काव्य ग्रन्थों के प्रकाश का आर्थिक तात्त्विक उन्होंने दिया। "पास लगी" और "अग्रदूत - वष" उरी काठ की लकीरें हैं, जिनमें प्रकाशित: उन्मत्ततात्मक को प्रकाश मिला है।

लड़ीबोली में काव्य-वृत्त कविताएँ इस तरह के अन्य उन्मत्ततात्मक कविता में भीतर पाठ्य, रामनीरु विवाही का अन्तर्भाव है। भीतर पाठ्य और रामनीरु विवाही में स्वयंसेवकतावादी प्रवृत्तियाँ बत-बत पायी जाती हैं, जो काव्यवादी कविता का पूर्वापार प्रस्तुत करती हैं। ऐतिहासिक दृष्टिकोण कविता में बाणिक वृत्त का अन्तर्भाव है वे कवि नहीं बूझ लगे। यह प्रकाश है कि अपने संपादन को उन्होंने विस्तार और व्यापकता दी। प्रकृति केवल आर्थिक भाषा के उन्मत्ततात्मक रूप में प्रकट नहीं हुई उन्मत्तता उन्मत्तता व्यक्तित्व प्रस्तुत किया गया : कूट, कातर, कसुना, उपवन, उरिता कापि परंपरित प्रकृति-लोभी है जहाँ कसुना और प्रकृति का संयुक्त रूप मिट्टी के घर, लकड़ी कादि का चित्र अंकित हुआ। और लकीं माणा के स्तर पर गुणात्मक उन्मत्तता लकी की कोशिका इन कविताओं में ही होती, तो वे लकीन संपादन स्तरात्मक बन जाती, ऐतिहासिक यहाँ मिलती है - लकी-मादी चित्र-लोचना। वैशिष्ट्यपूर्ण शरण मुक्त ने प्राच्य जीवन को यों देखा है :

जग, ग्राम्य जीवन भी जग है
 क्यों न जो सब का सब चाहे ।
 पीढ़ें हैं निराले यहाँ हैं,
 ऐसी सुविधा और क्यों है ?
 लोहे में भिट्टी के घर हैं
 जिम-पुले हैं, जगमग दूध हैं ।
 पीपल-चिन्मय बाँस-बट हैं,
 रहे सब की जल-घट हैं ।
 सड़कों पर बैठें लकीरें,
 फूँजी-कड़ी, परी, मनमारी ।

यह सभी ग्राम्य-जीवन का चित्र ही नहीं, उस जग की उड़ीसी की जग भी है । रसा-प्रतिष्ठा की कठिनाता-पूर्ण प्रवृत्ति का गीत-मय भाषा-प्रयोग के साधन के समर्थक या पक्षी है । परन्तु : उस जग की रसार्थ उड़ीसी में राज्य-रसता की लोचन के आरम्भिक उदाहरण हैं, और उनका महत्व उही रूप में देता जाता चाहिए । राजमाणा में वह रसव पैदा कर रसता, किसी संश्लिष्ट रूप से, निराले-निराले लक्ष्यों की समता के बाहर था । ' प्रियप्रवाह ' की प्रसिद्ध पंक्तियाँ हैं :

विकास का अन्तान करीब था
 गगन था पूरा लीला ही बना
 सह-विद्या पर ही सब राजती
 लालिनी - सुख-वसुध की प्रभा,

यहाँ संस्कृत के सत्तम शब्दों की भाषा के व्याकरण-सम्मत रूप के बावजूद उत्तिवृत्तात्मक चित्र है, सभी लोहे एक भावात्मक प्रतिप्रिया नहीं उद्भूत होती । पूर्व के लिए ' प्रयुक्त ' लालिनी-सुख-वसुध ' किसी भी तरह विशिष्ट ली-पुष्टि नहीं करता ; उही पारी - परम प्रयोग की रसकर उही लोहे सार्वक व्यंजना न उद्भूत की जाए, यह राजमाणा के संदर्भ में सब विवेचना ही है । लोहे पार निराशा कभी लक्षित ' संस्था-मुन्दरी ' में संस्था का ही संश्लिष्ट चित्र निर्मित करत

है, वह त्रिवेदीयुगल और शाय्यावादी काव्यभाषा के क्षेत्र को अच्छी तरह विभूत करता है। 'संख्या-गुन्कारी' में विविध ज्ञेय-शाय्यावादी और विवेकीय के बीच संख्या का एक समुदाय रूप विवर्णित होता है, इसी में जहाँ बहुत बड़े मानकीय अनुसंधान के संभव हो पाती है, तबि का तबिच दिया हुआ एक जीवंत अनुसंधान का वादी है और यह स्वरूपित है कि सत्तम शब्दावली-प्रयोग का अविज्ञान में अनिच्छा का मुख्य और केन्द्रीय शब्द-प्रयोग 'धुप' है, जिसकी विविध वास्तविकता से तात्पर्यहीन निस्तव्यता को तबि ने व्यक्त किया है। अतिसीम के इतिवृत्तियों में संख्या का परंपरित पुनीवद्ध विज्ञान है, निराशा का मुख्य संख्या के विविध अनुसंधान को स्थापित देता है।

प्रभावः

सङ्गीतोद्गी के विज्ञान का दूसरा प्रभाव/सर्वनात्मक है, जिसमें शाय्यावादी के स्वर पर गुणात्मक परिवर्तन और रचनाओं की तीव्रता शाय्यावादी कवियों ने की। निराशा ने 'धुप की रङ्गी' के माध्यम से भाव, भाषा और ज्ञेय तीनों की सम्मिश्रित धुप का वास्तविकतापरक उद्घोषण किया। त्रिवेदीयुगल ने अतिरिक्ततः इतिवृत्ततात्मक और गहन में शब्द भाषा के रचना पर शाय्यावादी कवियों ने विविध ज्ञेय-शाय्यावादी के बीच से काव्यभाषा की रचना की। एक बात का तदन में महत्वपूर्ण है - सङ्गीतोद्गी काव्यभाषा के सर्वनात्मक संरचना के लिए शाय्यावादी कवियों ने सत्तम प्रयोगों को केन्द्र में रखा, इसके मूल में बहुत बड़े की रक्षित शक्ति का पुनर्गठनकारीन संस्कृत अविभक्त दृष्टिकोणपूर्ण है। इसके अतिरिक्त सङ्गीतोद्गी पर बार-बार ज्ञेय पर अविज्ञान के ज्ञेय की प्रतिक्रिया में भी इन कवियों ने भी प्रयत्नपूर्वक संस्कृत की परंपरित शीघ्र-ज्ञेय पदावली का स्थापित किया। इस तरह शाय्यावादी काव्यभाषा की सर्वनात्मकता तत्तमाधारित रही। प्रचुर भाषा में संस्कृत की शीघ्रवादी शब्दावली और संस्कृत में अविज्ञित शब्दों को शाय्यावाद ने व्यक्त किया। इस प्रवृत्ति के फलस्वरूप शाय्यावादी काव्यभाषा कुछ दुर्लभ-ता हो गई और बाद में यद्यपि के प्रति तबि प्रतिक्रिया करने में वह क्लेश होती गई - ज्ञेय शब्द-जीव और शिल्प-जीव ने वास्तविकता की उद्घोषित किया गया। लेकिन यहाँ एक बात ध्यान में रखनी होती। त्रिवेदीयुगल कवियों ने भी संस्कृत शब्दों के प्रचुर प्रयोग किये। कुछ महावीर प्रभाव त्रिवेदी ने कुछ बराबरी भाषा की सत्तम सुष्ठुता और कुछ भाषा समान तथा अन्य सुष्ठुतावादी-सुधारवादी कवियों के प्रभाव-स्वरूप तथा कुछ कवी

संस्कृत-निष्ठा के कारण सड़ीबोरी की समझकी तब जानना दोनों स्तरों पर संस्कृत की और मुक्तता, संस्कृत के क्षेत्रों में सड़ीबोरी जड़ता की रहना ही। जैसा मेथिली रूप गुप्त का राज्य संस्कृत शब्दों के प्रति विशेष आकर्षण का अच्छा परिचायक है। "प्रिय प्रयास" की उत्पत्ति, उन्मादमय शब्द-बीजना की प्रस्ताव है। लेकिन इन उत्तम प्रयोगों में भ्रमण नहीं आ पाई है। दुर्गति और शाय्यावादी की विशेषता: प्रवाद और निराशा - हैं, जिनके राज्य में संस्कृत प्रयोग-उत्पत्ति नहीं - बल्कि है विविध अनिष्ट में सा-सागर बहुत प्रमथिष्णु का पड़ है। मुख्यतः उत्तम शब्द प्रयोगों से युक्त 'बादल-राज' में नाद तत्त्व और अन्तिम तत्त्व की संयुक्ति का है एक प्रीतिपूर्ण कुशल है। "राज की उक्ति-मूला" का आरंभिक विस्तृत समाप्त -बैंगन सत्ता नहीं, 'कराफि वर' के विप्लव के लिए प्रयुक्त विधि जानें के कारण अभी अभिवृत्ति बनाए रखा है।

श्री विष्णुदेव नारायण शास्त्री ने शाय्यावादी जड़ता के अतिरिक्त उत्तम आकर्षण पर एक तरह दिव्यगति प्रस्तुत की है -

शाय्यावाद ने संस्कृत शब्दों का प्रयोग उनके अभिवाचन या उद्घाटन के ही लिए नहीं किया, बल्कि एक कम प्रभामण्डल के लिए किया, जिसकी इर्त ही यही थी कि वह ठेठ शब्दों से प्रोत्त में कम मिले।^१

उपनिषद् क्षेत्रों में शाय्यावादी आक्रमण उत्तमों के आधार पर विकसित होती है, और जो तरह जो 'प्रभा मंडल' बनता है, वह पाठक की प्रतिप्रिया को विकसित नहीं करता, बरन् एक मध्य परिवेश की सृष्टि करता है और तत्कालीन आत्म विश्वासहीन जातीय जीवन के पुनर्निर्माण के लिए तो वह आवश्यक था यों वह प्रभामण्डल की बहुत कुछ शाय्यावादी आक्रमण की शक्ति का संकेत देता है। द्वितीयक आक्रमण में वह प्रभामण्डल विकसित नहीं हो पाया था। उस का की की पौराणिक आख्यानों के प्रकथन से पुरा किया गया। रक्षा-शक्ति का विकास अत्यंत के स्वरूप तत्त्व है जगत् वस्तु और आक्रमण के पराजित पर ही, यह उचित

१) 'शैली का बीज' और हिन्दी जड़ता की पाठ्या 'श्रीगुरुदेव' -
(हिन्दुस्तानी शैली की आक्रमण-विनाश परिवर्तन-बीजों में पड़ा गया था)।

जीर स्वाभाविक ही है। पुनिमानन्दन पंत ने उड़ीसी की जावनाणा के इस शीक सौन्दर्य का एक महान् उदाहरण दिया है : " हायाबाद ने जावा को कावनीय कि प्रदान की। हीर के कंक रंगिनी की किरीचुनीय जावा अभिव्यक्ति की बहुत जानना पाकर कभी-हीर कोक जीवन ने उज्जला पावकों पर भी उन्मुख विपश्ये की।^१

प्रजाणा कविता की मुख्य वृत्ति रही- सौन्दर्य, सन्धता। कहीं ऊँठ-मुठ नहीं है, रसाग्रता है, भाव-विह्वलता है; बौद्धिक ज्ञान नहीं। इस विपरीत उड़ीसी कविता में मनःस्थिति की क्लमकल, वायुनिक जीवन का तन्त्र जीर बाँटि सौन्दर्य-मोप विवृत होता है। स्वयं हायाबादी कवि प्रताप ने प्रजाणा में " प्रेमपत्रिका " (१९०६ ई०) की रचना कर कुछ समय बाद स्वयं उड़ीसी में जाता व्याकरण किया (१९१४ ई०), जो इस बात का सूचक है कि कहीं-न-कहीं कवि का जीवन बाँधुष्ट रहा, प्रजाणा में वह अपना रसात्मक उन्मोचन नहीं कर पाया। " प्रेमपत्रिका " के उड़ीसी संस्करण में प्रणय के प्रति कवि का दृष्टिकोण अपेक्षाकृत संश्लिष्ट और गंभीर हो जाता है। प्रजाणा संस्करण में कवि ने भावुक प्रणयी की चित्रित किया है, उड़ीसी संस्करण में पियोग से गहरे घरायश पर पेशी जनेवाले प्रणयी का। बागि चकर " बाँधू " में कवि ने इस प्रणय-भाँधीय को जीर की निवारण है। कवि पंत ने उड़ीसी के इस जीवनवा गंभीर रूप पर लिखित विनीतपूर्ण डंग में यों टिप्पणी प्रस्तुत की थी : " हिन्दी ने का कुछाना डोड़ दिया, वह "प्रिय" को "प्रिय" कहे की है।^२

मुत्पतः तत्काल उच्च-प्रयोगों पर आधारित हायाबादी जावनाणा में सर्वात्मक संरक्षण एक नया और अद्वैत ज्ञान का पूरा है जब निराशा और पंत बागि चकर तत्काल जीर तन्त्र की टकराष्ट में से गुजरते हुए घोरपाठ में तबाव पैदा करते हैं, जीर का तरह " सामान्य - सामारण " की जाणा में गहरी जिवला की निरीक्षा होती है। " कुसुमा ", " श्रान्ता ", " नै पौ " इस मीठ के प्रतिनिधि उदाहरण है। उड़ीसी पर आधारित

१) हायाबाद : पुनर्मूल्यांकन, पृ० १०२

२) " पत्तन " : प्रवेश, पृ० १

जाग्रतमात्रा के एक लौकिकपूर्ण स्वाभाव रहा जो जीत गहराई तक विस्तार में पहुँचने के बाद के प्रयोगवादी दौर की कविता के लक्ष्य है। रीज़मार्त की भाषा में जहाँ कविता बनती है और कविता रीज़मार्त की भाषा है यानी कि सामान्य-साधारण जीवन में धुल-मिल जाती है। भाषा, कविता और जीवन के संबंधों में सीधे तुरंत इस अमेरिका का पहुँच जाना किसी भी स्थान-मीढ़ी के लिए साम्य हो सकता है। प्रवाद और विरोध जहाँ श्रेष्ठ अंशों में वास्तुनिर निंदी जाग्रतमात्रा के लौकिकपूर्ण विस्तार की - जाग्रतमात्रा के लक्ष्य बनती है जहाँ तक ('चित्राधार') जाग्रतमात्रा की सही-सही के विस्तार स्वाभाव रूप ('कुहरा') के विस्तार तक - पूरे जीत पर प्रतिक्रिया करती है।

अशोक प्रसाद की काव्यभाषा

प्रसाद की काव्यभाषा के अध्ययन-क्रम में दो बातें विशेष रूप से ध्यान देने योग्य हैं । एक तो , जहाँ विज्ञान अपने रूढ़ ऋतु में मिलता है यानी वे जल्दी पकड़ी कविता है, वहाँभिस काव्य-गुण है ही पाठक-की को लाँचोहित करनेवाले प्रातिजारी रचनाकार नहीं है । जहाँ सामर्थ्य कवि निराशा के विद्रोही काव्य-व्यक्तित्व के विपरीत प्रसाद की प्रकृति प्रसन्नः विज्ञानशील रही है, एकदम से नवीन्नेन भर देनेवाली नहीं । दूसरे, प्रसाद की काव्यभाषा में एकपता अधिक है, विविधता कम (विविधता को उनके संयत, अनुशासित, तल्लीन रचनाकार ने जो महत्त्व ही नहीं दिया) और इस संदर्भ में फिर एक बार निराशा का विविध-रूप काव्य-व्यक्तित्व उभरता है, जिसके वर्तमान भाषिक संरचना के कई-कई स्तर एक ही जगह में विद्यमान मिलते हैं । लेकिन प्रसाद की काव्यभाषा में एकपता की अवस्थिति एकपता, जब और वाणीपन की प्रतीति नहीं कराती, वह ऋतु के महत्तम स्तरों का साक्षात्कार कराती है । यह जगह में बड़ी बात है और कवि के शब्द-प्रयोग की पुनर्नीलता और जहाँ अनुस्यूत रचाव का प्रतिकलन है । प्रसाद की काव्यभाषा इस दृष्टि से एकदम नहीं, समस्त है ।

प्रसाद की प्रारंभिक काव्य-रचना ब्रजभाषा में हुई है ।

‘ प्रेमपत्रिका ’ (ब्रजभाषा संस्करण) ‘ चित्राधार ’ और ‘ जानकी-कुतुम्भ ’ के प्रथम संस्करण में ब्रजभाषा की कविताएँ हैं । ब्रजभाषा के इस काव्य-गुण में कुछ मिठाई परंपरागत संवेदना का ही निष्पत्ति हुआ है । इस भाषा रूप में मध्यकालीन ब्रजभाषा की मँगिमा और तराश का लाभ समाप्त समझना चाहिये । समूचे रूप में ये कविताएँ किसी खास समुद्रि का बोध नहीं कराती और पुराने ढंग की कविता की तुलना में कोई गुणात्मक अंतर उद्भूत करने की क्षमता भी इन्हीं नहीं है । कहीं-कहीं नये विषयों का चुनाव बकर है ।

गीतिकांश 'कृष्णालय' (सर्वप्रथम प्रकाश के पत्र 'हन्दु' में १९१३ ई० में प्रकाशित), 'महाराणा का महत्त्व' (सर्वप्रथम 'हन्दु' में ही १९१४ ई० में प्रकाशित), 'प्रेमपथिक' (सड़ीबोली में रूपांतरित संस्करण) और 'काननकुसुम' (संशोधित संस्करण में केवल सड़ीबोली की कवितारें हैं) के माध्यम से प्रकाश की सड़ीबोली की प्रारंभिक काव्य-रचना सामने आती है लेकिन 'प्रेमपथिक' के रकाश के बाद 'काननकुसुम' की एक-दो कविताओं को छोड़कर इनमें कोई वैशिष्ट्य नहीं है । इस तरह से प्रकाश की प्रारंभिक काव्यभाषा को अगर उनकी परवर्ती काव्यभाषा से निजाया जाए, तो उन्हें भरपूर (सामान्य से अधिक) गुणात्मक और दिशाहीन पड़ेगा । प्रारंभिक काव्य-पुस्तक की इन सामियों के बावजूद उनमें यग-तत्र छिटपुट और सूक्ष्म नितार के जेबे संकेत मिल जाते हैं । 'प्रेमपथिक' के प्रकाशना संस्करण का यह ऊँचा रसा जा रहा है - ' यह वह कमलाजा है रहे जो पुन,
पुन रहे मे कहरव नित प्रति पुन ।

यहाँ प्रेम को मौलिक-आत्मीय ढंग से कवि ने देखा है, समझा-समझाया है । प्रेम की इस सूक्ष्म परिभाषा में निहित मनोवैज्ञानिकता को लक्ष्य नहीं किया जा सकता । इसी प्रेम में 'विद्यापार' की यह पंक्ति रसी जा सकती है -

प्रथम भाषण ज्यों करान में ।

रस्त है तऊ मूक्त प्राण में ॥ ('नीरव प्रेम')

नीरव प्रेम के क्षेत्र में अनुस्यूत गुह्यकार भाविकता की यह वास्वाकन - प्रक्रिया परंपरित ढंग से उल्ला है ।

'प्रेमपथिक' का प्रकाशना से सड़ीबोली हिंदी में रूपांतरण कवि प्रकाश के अन्वेषी, विकासमान् व्यक्तित्व का सूचक है । सड़ीबोली संस्करण की एक पंक्ति प्रष्टव्य है -

' सच्चा मित्र कहाँ मिलता है दुखी हृदय की हाया-सा '

यहाँ ' दुखी हृदय की हाया-सा ' के उपमान में निहित सुदृढता-अमूर्तता की पछी नगर में उल्लेखनीय होगी , इस सुदृढता-अमूर्तता की

प्रवणशील कान्तिवादी एक विशिष्ट तरह की आरती वात्सीयता यथिग गौर जाने के बाद पकड़ में आएगी - " दुखी हृदय की छाया-सा " ।

" विनाशधार " के पच-सण्ड में कुछ कवितायें ऐसी हैं जिनके शीर्षक नीचे दिये हैं (" नीरव प्रेम ", " विस्मृत प्रेम ", " मकरन्द-विन्दु ") । यह नवीनता कविता के मुख्य स्तरों के प्रति कवि की जिज्ञासा को प्रकाशित करती है, यद्यपि उनका न्यापन, इनकी गूढ़ता कुछ भिन्न है इनके शीर्षकों में ही है, रचना-प्रक्रिया में नहीं । छत्तीस शीर्षक और रचना-प्रक्रिया के बीच एक कभी-कभी घातक दूरी है ।

छद्मवादी पर आधारित काव्यमाणा में प्रभाव की विविध कवितायों का पहला संस्करण " काननसुख " (दूसरे संस्करण में केवल छद्मवादी की कवितायें हैं) के रूप में है, जिसकी एक कविता (" प्रथम प्रभात ") वास्तविक रक्षात्मक नवीनता का संकेत देती है । रीतिवादीन शिष्ट शब्दावलीपरक कविता के विपरीत यहाँ एक ही वर्ग के तीन स्तरों के संश्लेष है काव्यमाणा में रचाव जाने की सक्षमपूर्ण जोखिम की गई है । इस कविता है दो तरह की प्रतिक्रियाएँ एक साथ उद्भूत होती हैं । पहली रक्षात्मक आकुलता की ; प्रणय, अध्यात्म और प्रकृति - तीनों को संयुक्त अनुभव जाने की चेष्टा । (यह उल्लेखनीय है कि कवि की इस जोखिम में पूरा रचाव आगामी संस्करण करना की " विनाश " कविता में आया है।) दूसरी " प्रथम प्रभात " में भाषा की सपाटता और कुछ - कुछ विवेकीयुक्त काव्यमाणा की भावुक सरलता की - और यही वजह है कि वह दृष्टात्मकता कम है, जिससे वर्ग रचना में गहराई से परिव्याप्त होता है । आयावादी मुख्य व्यक्ति प्रणाली की पुनर्गठित करनेवाला यह वर्ग देता जा सकता है -

वहा, बचानक कि मध्याह्निक ने ली,

पूछी के सीरम से पूरा छा हुआ ।

जाते ही कर स्पष्ट गुदगुदाया मुँह,

कुछ बोल बानंद-हृदय पिता दिया ।

" मध्याह्निक " वर्ग मुख्य-अनुरूप रूप में वर्ग के उन्मुख स्तर पर संक्रमित होकर सारी मनःस्थिति को ताजी ऊर्जा से भर देता है ।

“करना” के पहले संस्करण (१९१८ ई०) की कविताओं में “काननकुसुम” की कविताओं (“प्रथम प्रभात” के अन्तर्गत-सहित) के समान परंपरा-पीठाना है, स्वनात्मक सत्परा नही। “करना” के दूसरे संस्करण (१९२० ई०) में जायी है अग्रे कविता ३३ कविताएँ रही नहीं हैं, जिनमें कवीन अभिव्यंजना, रचनात्मक अन्वेषण का स्पष्ट परिचय मिल जाता है। “करना” की परंपरित कविताओं में प्रेममात्र के प्रति उपात्तमात्र कई एक कविताएँ हैं, जहाँ तरह फिन्ही में संयोग-चित्र है। “प्रियत्न”, “निवेदन”, “ध्यात”, “प्रत्याशा”, “स्वप्नशील”, आ आ में रही जा सकती है। इन कविताओं की तुलना और प्रताप की परवर्ती रचनाओं (जिनमें शरीर-सुख के जैक चित्र हैं) से की जाते, तो आ समाचित वापस के वापस कि दोनोँ दोर की कविताओं में बहुत कामानता है, वतः यह तुलना आगत है, कविता की रचना-प्रक्रिया में काव्यमाणा के केन्द्रीय स्थान से संबंधित एक महत्वपूर्ण निष्कर्ष निकलता है। जापान रामचन्द्र सुक ने प्रताप के विविध मांसल प्रणय-चित्रों पर नजर डालते हुए थोड़ी चुटकी लेकर यह बात कही है कि प्रताप जी का ध्यान शरीर-विकारों पर विशेष करता था।^१ उन्होंने प्रताप काव्य में भरपूर शरीर-सुख के चित्रों के लिए “मसुका” नाम देकर उनके प्रति जने सौन्दर्याही एवं अनुशासित दृष्टिकोण का परिचय दिया है।^२ यहाँ काव्यमाणा के विश्लेषण-प्रसंग में इतना जल्दा बहरी हो जाता है कि प्रताप के परवर्ती गीतों में मसुका का जेन माणा के स्तर पर इतना जलात्मक बन जाता है कि वह पूरी प्रक्रिया गहरे, रचनात्मक अनुभव में परिणत हो जाती है या यों कहें कि मसुका की वह स्थिति अनुमान-कामता को बढ़ाती है। “लहर” के जैक गीत “बीती विभावरी जागरी”, “आह रे, वह कभीर यौवन”, “कौमल कुसुमों की मधुर रात” इस आ में रचना सकती है, जबकि “करना” के गीतों में जैक प्रणय अनुभव में कर्पांतरित होता ही नहीं, जहाँ एक तरह का हल्कापन है। “ध्यात” कविता है एक उदाहरण रता जाता है -

१) हिंदी साहित्य का इतिहास, पृ० ५६०

२) वही, पृ० ५६२।

राग रंजित थी वह पैया
 जो पीते पीते रुक गये ।
 प्रेम पैया का जना था,
 पूरे हैं वे प्रमुदित हुए ॥
 नसीली जाँचों सदृश कही
 दुम्हारी छी, झमै है नशा ।
 गुजावी जल्ला-जा बौरै,
 सख्य हो रही पीए की निशा ॥

" करना " की एक अति सामान्य कविता " कही " की पच्छी
 पंक्ति का विशिष्ट प्रयोग जायावादी शुद्ध कल्पना के निकट प्रतीत होता है । शरीर
 तात्काल के विषय का जमै ठग है यह उपयोग प्रसाद की आरंभिक रचनाशील मनःस्थिति
 में किसी उन्मत्तपराक कवनी का संकेत देता है -

शिथिल ज्ञान सम्पूर्ण दलित कवरी के कुसुम सदृश हो,
 प्रतिमद व्याकुल बाण कुन्द क्यों होते हैं प्रियता । ऐसी ?

कवनी रचना-प्रक्रिया में परिपक्व हुए कवितारं (" करना " में
 संगृहीत) प्रसाद के कवि- व्यक्तित्व के एक विशिष्ट पदा-दिशा-संधान, अनिर्दिष्ट
 कवनी - जो हूँ की कोशिश करती है । पच्छी कविता " करना " की अवधाना
 सामान्य है पीढ़ी छग हटकर है जो विशिष्ट मौलिक रूप में उपलब्ध करने के लिए
 तत्पर काव्यभाषा यों प्रकाशित करती है -

मधुर है ग्रीत, मधुर है लहरी
 न है उत्पात, हटा है लहरी ॥
 मोहर करना,
 कलज निरि कहीं विदारित करना ।
 बात कुछ बिपी हुई है गहरी ।
 मधुर है ग्रीत मधुर है लहरी ॥

जब तरह प्रताप की वाक्यभाषा प्राकृतिक करना, मानवीय प्रेम और जिजी हुई गहरी बात को एक श्रेणी में रखने की कोशिश करती है ।

“व्यवस्थित” लैपटापूत नये डेन की कविता है, जिसमें वस्यष्ट भाषा की न समक में वा समैवाली - पलड़ से बाहर स्थिति - को कविता के स्तर पर उठी वस्यष्टता - तुल्यता के साथ रखने की कोशिश की गई है । प्रारंभिक केश का प्रकार है ;

विश्व के नीरव निज में ।

जब करता हूँ केवल चंचल,

माया को कुछ शान्त,

होती है कुछ ऐसी छल्ल,

हो जाता है भ्रान्त,

मटकता है प्रेम केवन में,

विश्व के सुसुप्त कानन में ।

“व्यवस्थित” में व्यक्तित्व - प्रक्षोभण - अपनी जटिलता के साथ - संभव हो जाता है । जब पुरी छानदारी से अपने आपको - या फिर मानस मात्र को - टटोलता है :

जब करता हूँ कभी प्राचीन

जब संकलित विचार

तभी कामना के नूपुर की

हो जाती मनकार ;

कमलुत होता हूँ मन में

विश्व के नीरव निज में ।

सांसारिक वाक्यभाषा की प्रकृति जसा उस तरह को मन की पराजित स्थिति - को कवि नये डेन के बिंद में स्थापित करता है । पुराने डेन के ललकार - विधान में ज्योरे की प्रभावता रखती थी, किन्तु बिंद में एक नूपुर की मनकार मात्र के उल्लेख से बर्तकी का पूरा रूप प्रत्यक्ष हो जाता है । जूँकि प्रेम

कामना का है (तभी कामना के नूपुर की छौ जाती कनकार) , अतः यह धीव
 एक वास्तुप्रतिमा-भाव न निर्मित का नृत्य और नर्तकी के समूचे वाक्यांश, प्रतीक
 और विछाड़िता को एकत्र तथा समन कर देता है ।

मानसिक स्थिति को हृदय और बहुत गुह्यमान के से संबंध
 बनाने की चेष्टा में ' विषाद ' कविता अपने ढंग की जैसी है, जिसमें अव्यवस्थित
 है वहीं जिनक पटिल अनुभव और कलात्मकता है । ' काननकुसुम ' की ' प्रथम प्रभात '
 (जो ' करुणा ' में भी संगृहीत है) कविता में पछली बार हमें की कई हायावां
 को एक साथ विकसित करने की महत्वाकांक्षी कोशिश हुई थी, इस दिशा में ' विषाद
 की वाक्यभाषा अपूर्व प्रवणलीला और उन्मुक्तता को कायम रखती है । भारतीय
 काव्यशास्त्र की प्रमुख उपपत्ति ध्वनि-सिद्धांत और पश्चिम में एलियट का ' पायैक्टिव
 कोरिरेटिव ' इस तरह की जैनक कर्तव्य स्तरीय कविता के विश्लेषण में अपूर्ण ही
 कहा जा सके । न तो ध्वनिधार के सिद्धान्तानुसार हमें एक ही प्रमाण है, दूसरा
 गीत - यानी यहाँ मुख्याय भी तत्व की अनुपस्थिति है, या यों कहें, उसकी
 एकान्तिक वर्णना है (और यही विशिष्टता इस कविता को अधिक ऊर्णमित बनाती
 है) । और एलियट के ढंग पर तो तात्त्विक विषाद और वास्तव संख्या-हाया कला-
 तत्त्व है । लेकिन वस्तुस्थिति तो कुछ और है, जो पूरी कविता की संश्लिष्ट
 रचना-प्रक्रिया को, उही संश्लिष्टता से समझने में उजागर होगी । और, यह प्रसाद
 की, अधिक व्यापक रूप में हायावादी कवियों की (अपने श्रेष्ठ कर्तव्य में) मौलिक
 विशिष्टता है कि वे अपनी ऊर्णमित नवीनता के कारण समीक्षा के परंपरित
 मानदण्ड का पुनर्नृत्यात्मक करने के लिए बाध्य करते हैं, और एक नयी संयुक्त समीक्षा
 दृष्टि को उत्पन्न देते हैं । समीक्षा-मान और रचना की यह टकराव अपने में
 एकतात्मक है ।

न तो ऐसी कविता के विषय में चलते ढंग पर यही कहा
 जा सकता है कि वह विशिष्ट मनःस्थिति की कविता है और न यही कि उसमें
 संख्याकाशीन प्रकृति का वर्णन है । दोनों स्थितियाँ मानसिक और वास्तव एक दूसरे में
 घुल-मिलकर एक दूसरे के अनुभव को विकसित करती हैं । कौन प्रमाण है, कौन अनुमान

यह प्रश्न व्यर्थ हो जाता है । संव्यासासीन निस्तब्धता, उदासी और वर्णशून्यता में ही- नौ विषाद का बंजन झुक-झुक में तो मानवीकरण के ढंग का होता है, जिसमें गोघृष्टि के मतिनाश में वन में बैठे हुए जंगली का चित्रण है, प्रत्यंगा, नीरव वंशी, कल्यादि का बंजन है, और इस तरह यह रैलाचित्र बना जाता है, लेकिन वस्तुतः इसके मूल में मन के उलकाव को, भाव-सौंग को पहचानने की उत्तम तादात्म्य काम की छटपटाहट है । बाहरी काव्य संव्यासासीन दृश्य चांदमुख सौंदर्य नहीं निर्मित करता, वह इसी 'वही' पकड़ गहरी, रचनात्मकता का उपजन्म है । यह कवि को अपनी जमीन पर पहुँचने, अपनी वृत्ति की जटिलता को फेंकने के लिए बड़ावा देता है । प्रकृति बिंब और मानसिक बिंब का यह खंडित गहरी स्तर पर घराहीन है । वह वंश द्रष्टव्य है :

निकेर कौन बहुत बड़ साकर,
बिछताता ठुकराता फिरता ?
छोप रहा है स्थान परा में,
अपने ही चरणों में गिरता ॥

एक नजर में ऐसा लगेगा कि कवि प्रकृति पर निकेर पर अपनी अनुभूति का प्रदीपण कर उसके तटस्थ होने की चेष्टा कर रहा है । लेकिन प्रसाद की कला इतनी सीधे प्रकाशन की कला नहीं है, जहाँ अपने कवि-हृत् में इतनी बागानी है निस्तार नहीं है । वस्तुस्थिति यह है कि जीव-स्थिति को जानने-समझने की व्यंग्यता मानवीय प्रयास की कपूर्णाता है उद्भूत बेचनी और इसके बावजूद उसकी जिवीविष्णु तथा वन्देवर्ण - प्रकृति को उरली की साहसिक प्रकृति प्रसाद की खाली चिन्तना है, समस्या है । इस स्थापना के परिप्रेक्ष्य में एक बार पुनः ये पंक्तियाँ पढ़ी जा सकती हैं :

निकेर कौन बहुत बड़ साकर
बिछताता ठुकराता फिरता ?
छोप रहा है स्थान परा में,
अपने ही चरणों में गिरता ॥

और यही वजह है, जो इस तरह की पंक्तियाँ, जिनमें पंत की कविता की-सी शिल्पकारिता नहीं है, और साथ ही निराशा के गीतों का-सा

तीव्र प्रारंभिक नहीं है, अपनी मध्य-उदात्त प्रादुर्भा में, बहुत गहरा ऊपर उठती है। प्रताप की ही शक्ति की शक्तवती में उठा जाए, तो ये पंक्तियाँ मन के लीन की नज़र देती हैं (" लौटूँ " की पंक्तियाँ हैं - " उल्लिखित तरह तर्जनी । मन की न उठ जावेगी । लौ, उस क्षण कोने को । वे एकमुच नज़र देती । ")

शायदादी शक्तवती उठने नहीं - वात्सीय रूप में बहुत कोमल पदा की होती है, यह " विष्णु" कविता के अन्तिम शब्द में देखा जा सकता है -

निरादी हृदय का यह विष्णु है

छेड़ी मत यह सुन का क्या है ।

उल्लिखित का मत दौड़ाओ,

करुणा का विश्रान्त चरण है ॥

इसी स्तर पर वाक्य पूरी कविता का विष्णु एक शब्द शब्द की अनुभूति में, जीवन के प्रति कवि की एक विशिष्ट दृष्टि में बदल जाता है, जो " लौटूँ " में वेदना या लौटूँ उपलब्धि का जाती है ।

करना में संज्ञित " वसंत " प्रताप की विशिष्ट कविता है, जिसमें वसंत के माध्यम से कवि जीवन के यथार्थ को समझने की कोशिश करता है । यहाँ की रीतिगामीन शिल्प काव्य से उलग हटकर नये और निरन्तर ही कवि रचनात्मक शब्द से अभिव्यक्ति विकसित की गई है । प्रारंभिक बंश का प्रकार है :

तु जाता है फिर जाता है ।

जीवन में पुलकित प्रणय उद्विग्न,

यौवन की पहली कान्ति वदुष

जैसी ही, वह तु पाता है, है वसंत क्यों तु जाता है ?

यही सत्य, पुनः और कभी विषयों में कवि वसंत के - उल्लास, जी के - वागमन और प्रत्यावर्तन के अनुभव को अनुभूत कर देता है । वाक्यगण, प्रत्यक्षता, कोमलता और वस्तुवाचित्य की अभिव्यक्ति शायदा उद्भूत होती है । निराशा ने वसंत के माध्यम से अपनी रचनात्मक क्षमता की नती में विकसित की है, लेकिन

“करना” की छा कविता में जो प्रभाव की विशिष्ट कवीवृत्ति के फलस्वरूप, उनकी जीविक प्रकृति के कारण कांत के माध्यम से जीवन के प्रति गहरी जिज्ञासा मुखरित हुई है, अन्वेषण की वैधनी विवृत हुई है। कांत कवि जो विचारोन्मत्त होता है, सामंजस्य यथार्थ को समझने-समझाने की प्रेरणा देता है।

“करना” के अंतर्गत प्रभाव की विशिष्ट कविताओं में “किरण” सम्मिलित की जा सकती है, और हमें तर्क नहीं कि यह कविता छायावाद की कई विशेषताओं - चित्रात्मकता, नूतन कल्पना, तादात्म्यता, रहस्य-भावना - का संवहन करती है, लेकिन हमें प्रभाव कभी ज़मीन पर नहीं है, उनकी अन्वेषणात्मकता, उत्कलन हमें मुखरित नहीं हुई है। वास्तव में इस तरह की कविता छायावाद के दूसरे प्रमुख कवि पंथ के मित्राण के अधिक अनुकूल है। फिर भी, उल्लेखनीय यह है कि कभी खास ज़मीन न होने के बावजूद, प्रभाव में छौ कविता में झूठी कल्पनाशीलता और विराट दृष्टि का परिचय दिया है, ठीक उसी तरह, जो “यमुना के प्रति कविता” की रचना में निगलता अपने घरातल से उठना होकर भी रचना-प्रक्रिया में एकल हो सके हैं। “किरण” के माध्यम से प्रभाव में अद्वैत भाव और प्रेम-तत्त्व की व्यापकता की और उल्लेख किया है। यह सूक्ष्म -अमूर्त बिंब छायावादी सावधानता के निर्माण और विकास काल में विशेष महत्वपूर्ण रहा है -

घरा पर कुकी प्रार्थना बहुत
मधुर मुली सी फिर भी मीन,
कितनी ज्ञात विश्व की विस्तृत
बेदना-दूती सी तुम जीवन ?

प्रार्थना के बिंब में किरण की रूपगत स्थिति को बहुत सुरक्षता से अविकृत किया गया है। इसी तरह विराट कल्पना - यद्यपि जिसमें जटिलता की गुंजाइश नहीं है - की निर्याता का लक्ष में हुई है -

स्वर्ग के सूत्र बहुत तुम जीवन
मिलाती हो उल्लेख मुलीक

जोड़ती हो ऐसा तर्क,

क्या होगी क्या विरह विलोक ?

“ बाँसू ” है वास्तविक रूप में कवि जानी रचना-भूमि में पहुँचता है । “ बाँसू ” का पहला संस्करण १९२५ ई० में प्रकाशित हुआ । दूसरे संस्करण का १९३३ ई० में प्रकाशित हुआ, जिसमें कवी की रचना में बड़ गई और पूर्वकी संस्करण में निहित निराशा की भावना का स्थान एक विशिष्ट तरह के आत्म-विश्वास ने ले लिया । “ बाँसू ” कवी सामान्य रूप में एक प्रेमकथा है, जिसमें स्मृतियों के माध्यम से मुख्य कबीर की मौखिकी है और फिर क्लेश-वेदना का संज्ञा है । इस सामान्य प्रेमकथा की विशिष्टता और गरिमायुक्त व्यंग्यिता प्रदान करती है - उसकी पृष्ठनात्मक काव्यभाषा, जो मूलतः विचित्र है । इन सुन्दर-कवी बिंबों के प्रयोग से कवि ने कवि और अनुभव की संपूर्णता एवं अनुकूलता रचने की भावना प्रभावना विकसित की है । इसी बिन्दु पर याद आता है कवि का प्रसिद्ध उपन्यास - “ नदी के तीरे ”, जो कवी सामान्य रूप में एक प्रेमकथा ही रह जाता, जो उसकी कवि-भ्रमण, रचनात्मक भाषा उसी गहरी ऊँचाई न भरती ।

“ बाँसू ” बहुत कुछ प्रसाद की आस्थापना का व्यावहारिक निदर्शन है, जो शायदाद-विषयक अपने विवेक में उन्होंने रखी है - “ वाच्यन्तर सुन्दर भाषा की प्रेरणा बाह्य स्थूल वाक्य में भी कुछ विचित्रता उत्पन्न करती है। सुन्दर वाच्यन्तर भाषा के व्यवहार में प्रचलित पद-योजना बाफुल रही । हिन्दी में महीन शब्दों की मंगिमा स्मृतीय वाच्यन्तर वर्णन के लिए प्रयुक्त होने लगी । शब्द-विन्यास में ऐसा पानी चढ़ा कि उसमें एक तड़प उत्पन्न करके सुन्दर अभिव्यक्ति का प्रयास किया गया । ” १

प्रायः चले हैं वे यह कह दिया जाता रहा है कि “ बाँसू ” में कवि के व्यक्तित्व का भाषिक प्रकाशन हुआ है । लेकिन जोर इतना ही भर है, तब तो कोई बड़ी बात नहीं हुई । वस्तुतः “ बाँसू ” का काव्यभाषा में व्युत्पन्न कवि

१) काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० १२२ ।

कुठनसीलता, ज़मीन हंग के बिब और फिर उनका भी घुड़पीतरण अपने में बिबि महत्वाकांक्षी - गंभीर प्रयोजन से प्रतिक्रिय प्रतीत होते हैं । व्यक्तित्व का प्रकाशन और वह भी सीधे के से - प्रसाद की घटिल मानसिकता को काय्य नहीं । प्रसाद की कविता में तो कुछ दूसरी, अधिक सफ़्त फ़िराता है, जन्तुमन की काय्यमाष्ट है, जो परली बार में नहीं पहचाना जा सकता :

जाती है धून्य दिगतिज हो
कौं जौट प्रतिध्वनि गैरी
ठगराती बिज्जाती-नी
फाठी-नी पैती फेरी ?

यह महत्त्व व्यक्तित्व-प्रकाशन से ऊपर की स्थिति है, और यही ऊँचाई नज़र-बंदाय कर देने पर इन पंक्तियों में जो कविता बनती है, वह पकड़ में नहीं जा सकती । जैसे तो हा ऊँच दूँ की कविता, या अधिक स्पष्ट करें तो हा अस्तित्व की घटिलता, मनःस्थितियों की अनिश्चितता और भाव-संवेदन की प्रसमझ को टटोउंमाठी कविता की पकड़ शायिक व्याख्या की घरीकृत पक्षति से नहीं की जा सकती, किन्तु प्रसाद की कविता के विषय में यह बात सब से ज्यादा सब है । हिन्दी कविता के इतिहास में वे हा कौटि के पछे शवि है और करना की "विष्णाद" कविता के बाद "जौपू" उनका पछा काय्य है, किन्तु यह वैशिष्ट्य काफी दूरी तक समाया हुआ है । और, यह प्रसाद की काय्यमाणा की महत्वपूर्ण उपलब्धि है कि उसने विविध प्रीतों को उन्मुक्त न करने के बावजूद खड़ीबोली हिन्दी को इतना पदाम बना दिया कि वह पूरे जात्य-विश्वास से व्यक्तता का व्यक्तता से संवाद प्रस्तुत कर सके ।

एक बीदाकृत अधिक स्पष्ट प्रतीत होन्वाले यानी व्यक्तित्व को लौंनेवाले - केश की परीदा की जा सकती है :

हजा भी, ल भी तेरा
जमें बिस्वास बना था
उसे माया की हाया में
कुछ उज्जा स्वयं बना था ।

वहाँ सामान्यतः यही तबीयत में आता है कि कवि अपने प्रेमासक्त के प्रवचनार्थ वाक्यांश को, उसके प्रति अपनी स्वाभाविक निष्ठा को अभिव्यक्ति दे रहा है, किन्तु बात कुछ गहरी है - " उस माया की छाया में । " कुछ अच्छा स्वयं बना था । " यह अच्छा बनने की योजना - एक तरह से बड़ी सैमान्यता और सीधे ही की निर्दिष्टता है साथ ही सुशीलता की स्वीकृति - उस माया की छाया के गुण-गुणों पर प्रेम में अभूतपूर्व निरुद्धता से परिपूर्ण हो जाती है । " माया की छाया " में दुखी निर्विषयता दृष्टव्य है । " माया " में निहित वाक्यांश, प्रलोभन, प्रवचना, वाणिज्यता को और अधिक सूक्ष्मता " छाया " के आरोपण ने दे दी है । इसी गहरी स्थिति में पहुँचकर कवि " अच्छा " बना है । तभी तो वह कहता है - " कुछ अच्छा स्वयं बना था । " कुछ ही, पूरी तौर से नहीं, क्योंकि " माया की छाया " में यह प्रक्रिया - अच्छा बनने की - फलीभूत होती है । निराशा की ये पीकियाँ याद आ जाती हैं - नारे गया तुम्हें तब माया

रही अन्यथा कायिक छाया

तब माया की कैवली माया

मेरे अंग-वचन की हो तुम (" लवना ")

और निम्न श्रेणी में तो प्रवाद भी वैयक्तिक किताबों और बौद्धिक वैयक्तिक के साथ अपने अन्तर्गत की जानने-समझने की, उसके तब में पहुँचने की कोशिश करते हैं :

यह पारावार तब ही

फेनिष्ठ हो गल उगलता

मग डाला कि तुम्हारा है

तब मैं बहाना करता ।

इस तरह " जौं " में आकर कवि का अपना विशिष्ट स्वर बन जाता है । यहाँ उसकी काव्यमाणा में जीवन-मृत्यु के प्रति मौलिक बौद्धिक प्रतिक्रिया का अपने की दायता है, जो " कामायनी " में पहुँचकर चरम हो जाती है । " जौं " के दो छंद इस प्रसंग में रसे जा रहे हैं -

मल ज्यों कि बनी कफला
 कियों के लघु जीवन की
 मकरन्द मरी पिठ पावें
 तौड़ी पावें केन की ।

यदि दो पड़ियों का जीवन
 जोगल घुनों पर बीते
 कुछ जानि सुझारी के स्वा
 चुपचाप चू पड़े जीते !

नखरता की स्थिति के काल के लिए फूल का बिंब अपने में न्या
 नहीं है । खीर भी कह चुके हैं :

माली वाचत देखि के, कियों करें पुनार ।
 फूली-फूली बुनि गई, कालिह स्मारी बार ।

लेकिन इस दूरगामी परंपरा के बावजूद प्रगाढ़ की कियों के लघु
 जीवन में ऐसा कुछ अतृप्तपूर्व वैशिष्ट्य है, जो इस सारे जीवन को नये तरीके की ऊर्षा
 और प्रत्यक्षा में भर देता है । प्रगाढ़ का जिव मकरंद-मरी, किसी छुई कड़ी के तौड़े
 जाने पर मूक समझीता नहीं करता, वह उनके अवरोधन पर, और इस तरह मानव-जीवन
 की बेकरी पर, नियति की निर्मिता पर कठोर दृष्टिपात करता है, उसके साथ
 संघर्ष करता है, क्योंकि ये मकरंद मरी कियों केन की तौड़ी गई हैं । इस छंद की
 समुची रचनात्मकता का केन्द्र है - " केन की " प्रयोग । मृत्यु जीवन की निष्पत्ति
 के रूप में जाए, तो कवि को कोई सहाय नहीं, लेकिन वह अमूर्तता का प्रतीक बनकर
 जाती है, तो कहना है ।

और निष्पत्तित छंद में तो बहुत रचनात्मक सत्यता के साथ
 दुहरी जीवन-स्थितियों, मानव-जीवन की अमृत विहम्बना को जीक अस्तरीय
 काव्यभाषा यों सामने रखती है :

(४०)

जब साँस पिछन गीया की
रस रस-काँठ पहनाते
काँठी चाकर के स्तर का
सुझा न फैले पाते ।

काँठी अर्थ है जो स्तर - रस-काँठ है चाकर पहनाती हुई साँस की काँठी चाकर का रस-व-
रस ज्ञात हो है सुँ पहना की रस-काँठीय स्थिति की अपरिहार्यता - एक दूसरे में
रस-चाकर रसिष्ठ स्तर का रस प्रस्तुत करते हैं ।

मधुमार्ग की पूरी प्रक्रिया का अनुभव के स्तर पर सुझा जीवन-
रस रस के साथ रस " जौँ " की जाकजाना की रस विशिष्ट उपरिष्ठ है ।
रस-मार्ग के उत्सवोत्साव को यह रस रस में रहती है :

सुझी सुझित होती थी
मुझों के स्तर विरहित
मकरन्द - नार है बबकर
अपनों में स्तर का बसते ।

रस रस के सुझा-रसिष्ठ स्तर में अति और रस को
सुझा-मिठा दिया गया है । सुझित होती सुझी की जाकजाना-रस रस-काँठ-रस-
विरहित मुझों की सुझार प्रत्यक्षा और उनके समूह मकरन्द-रस की मापक सुझित -
रस निरुद्ध (रस-रस नहीं) : रस-काँठीय परिवर्तन को अपने में जीवन-रस
का रस है और रसिष्ठ रस अद्वैत जाकजाना-रस में रस रस के बाद का यह
रस रस रस-रस की गहर स्तरों पर सुझित करता है :

परिरस - सुझ की मधिरा
निश्वास रस के कौन
सुझ-रस रस-रस का है
में उठता था सुँ रस ।

रस-रस की रस है सुझार और रस में रस-पूरी स्थिति
का पूरी सुझित और रस-रस के साथ यह रस रस-प्रयोग की रस रस-रस

का बोका है, जिसमें परकीऊता का संदर्भ ही नहीं उठता ।

कही तरह प्रभावशाली है जिसकी भावमय स्थिति को कवि परंपरित, ही है ठीक है नहीं संज्ञित करता, उसके लिए एक संज्ञित कलावर्णन का निर्माण करता है । प्रकृति कवि के लिए 'जीवन्त' पिशाचा या पिशाच की वस्तु नहीं है, वह उसी जीवन्त स्तुत्य-संश्लेषण का कवि संश्लेषण संज्ञित बनाने में उत्तुंग - सुकुमार, मधुसूतारिण विष की नीर पीता करता है :

मधुसूतारिणों गीत है
जीवन्त उपधान सधारे
मैं व्यर्थ प्रतीक्षा ठेका
मिन्नता बन्धन के तारे ।

संज्ञित-काल की उदात्तता तुमारी और निश्चित सुकुमारता तथा जिसकी की वैश्वी का पूरे प्राकृतिक - वा यों को भावमय जीवन है संज्ञित - विष में संज्ञित ही नहीं है । कविता दो संज्ञितों बहुत उत्तेजनीय नहीं है, किन्तु 'मधुसूतारिणों' गीत है / जीवन्त उपधान सधारे ' के विपरीत भाव में उनका जीवन निरंतर उठता है ।

'जीव' की काव्यभाषा की एक एक रूप उन संज्ञितों में देखा जा सकता है, जहाँ गरी कवि में रचनात्मक कवि के लिए कलात्मक 'दृष्टि' का विकास है । यह कई स्थितियों में दृष्टव्य है - कहीं तो कभी वैदना-व्यथा के अमृतकारिण जीवन में :

दिल-दिल का हाथ फाँदे
मल-मल का फूल परण है
धुल-धुलकर कह रह जाते
वैद्य कहणा के कण है ।

एक तो उदात्तता की यह भाव-संज्ञित ही प्रभाव की अत्यन्त वैदनात्मक, जीविक मनोवृत्ति है भल नहीं जाती । दूसरे यहाँ व्यथा कम है, व्यथाभास अधिक है । इसीलिए, कहीं ठीक भाव का रूप कभी साठीन सदृश्यता में गलत

(४६)

भावुकता में मुक्त स्थिति के लक्षण को और भी स्पष्टगीय बनाता है :

हा विकल पैरता तो है
दिग्गो पुत को लज्जारा ?
का हा लोभो अर्धिन
केपुव पैतन्य रमारा ।

यहाँ है प्रभाव की लज्जिता अनुमति में स्वतःपूर्ण, किन्ति तन्त्र की गजाघट में लक्ष्म निरिष्ट ।

प्रेमात्मक है प्र-प्रेम में चमत्कारित हा की का उन्मान योपना
रही गई है :

चौपा या विपु की विमाने
हा लोभो पैरों है
मणि वाले फणियों का पुत
लोभो मरा पुता हीरों है ?

जहाँ हा हादित उन्मान-योपना के प्रभाव-प्रदा में यह कहा
जाए कि लोभो प्रभाव है यदि लोन्दरी लोभ निष्पूरता की हा हा प्रभाव स्थिति के
लक्षण में लक्ष्म पुता है, तो भी बात खुल जाती नहीं है । निष्पूर लोन्दरी लोभ में
विशिष्ट है और लोभो प्रभाव के लिए वास्तविक या वास्तविक प्रतीका-भाव का
निर्माण लाफती नहीं है । यहाँ विपु (पुत) के प्रभाव में मणिवाले फणियों की
नियोजना है कोई प्रभाव-प्रदा स्थिति, जोकि प्रतीक्षा नहीं उद्भूत होती । यही
वस्तु-विषय - निष्पूर लोन्दरी - नर हा है, पुता -विशिष्ट विषय में एक बहिर्तीय
रूप धारण कर लेता है :

केला स्वान कर बापे
चौदनी पर्व में पैरी
हा प्रभाव लोभो लोभो
वालीक मयुर की पैरी ।

यहाँ ही प्रभाव-प्रदा विषयों को एक पूरे पर हा तरह है
धारोपित कर दिया गया है कि वे परस्पर मिलकर एक बहिर्तीय रूप धारण कर लेते हैं

वीर सृज्य अनुभव-संश्लेष की परिणित करने में सज्जम होते हैं। एक वीर कंठा
(बिछी कले में वे ज्ञायारों विरहित न होती) का उदाम वेग, जागरणा, का
वीर विशेष उल्लेखनीय : कंठा- जाणिता है, कूरी वीर चौदनी की सीताता,
उज्ज्वलता वीर मनीहारिता है किमें पर्व की उपस्थिति (चौदनी पर्व) उल्लास
वीर पवित्रता का योग कर देती है। उन सब स्त्री-ज्ञायारों में विरहित प्रेमास्पद की अप-
रिक्त का भाव-वि लपित संश्लेष, पठित एवं गत्यात्मक हो जाती है।

“ उधर ” (१६३३ ई०) संज्ञक की कविताओं में जाचमाणा
संज्ञाकृत कविता अमोघित, साधवान् वीर कवि संरचना में पठित-मुद्रा हो गई है।
कवि अनुभव के मुद्रा रूप को अपनी कार्य विव-योजना के क्रम पर वीर भी मुद्रा-सोप
पनाकर प्रस्तुत करता है। कविता “ उधर ” का यह अंश द्रष्टव्य है :

उठ उठ री लु लु लोल उधर ।

कारणा की नव कौराई-सी

मल्यानिठ की पराहई-सी

वै पूरे तट पर फिटक इधर ।

“ कारणा की नव कौराई ” वीर “ मल्यानिठ की पराहई ”
जैसे विरलुल नई टंग के मुद्रा -अमूर्त विव कवि शाब्दिक अनुवाद में कोई व्यक्तित्व नहीं
उभारते। वस्तुतः यहाँ कवि उधर को - भावना को, जीवन के स्मन्दन को - नई
संज्ञा में परिभाषित कर रहा है, प्रसाद के प्रसंग में, उनकी उदाम-मुद्रा संवेदना
के आलीक में, उन विवों में निहित छायाणिता भी अपने टंग के निराति प्रभाव की
सृष्टि करती है। वस्तुतः वह छायाणिता के रुढ़ रूप में छायाणिता उगती ही
नहीं है। “ कारणा की नव कौराई ” में जीवन की संवेदनशील, प्रत्यक्ष वीर कवि
निस्सलता में आत्म-विस्तृत स्थिति को संवेद बमाने की मुद्रा पेटा की गई है।
“ मल्यानिठ की पराहई ” तो अपने सुदृढीकृत रूप में भावना की पल्लु में न जा एकैवाली
प्रक्रिया वीर ऐन्द्रिक संवेदन है पर की स्थिति को ज्ञायित करता है या यों कहना
चाहिए, संकेतित करता है वीर, यही कारण है कि यह “ मल्यानिठ ” ज्ञायारों के अन्य

सदियों के नयानिष्ठ की-ती भावुल परलतापरक संवेदना उद्भूत नहीं करता ।

कही-कह ' ठे फल वहाँ फुलाया देकर ' गीत का यह ' राँक-रिंय ' वही के जेक स्तरों को तोड़ता है और अपनी सुन्दरता-वसुंधिता में विशिष्ट हो जाता है :

जहाँ राँक-ती जीवन-झाया
 डीले अपनी सोमल जाया,
 नील नयन से डूबताही हो,
 तारावों की पोंति पनी है ।

विश्राम- या अधिक संगत होने से कोई एकांत के चमक जानेंद (जो वस्तुतः कर्म-पराङ्मुखता का बोधक न होकर मन के जाणों में अधिक सक्रिय जीवन करने के उद्देश्य से परिपालित है) का यह विराट् चित्र है (और विशिष्टता तो यह है कि यह विराट्ता एक साथ ही उदाम और बटिल है) ' जहाँ राँक-ती जीवन-झाया ' में प्रताप का सोमल-संवेदनशील जेक देता जा सकता है - ' जीवन ' नहीं, ' जीवन की झाया ' । ' डीले ' क्रिया की तद्भवता की-विचरण में उन्मुखता की अवस्थिति जेक करती है । ' डीले ' प्रयोग करने परल-व्याभाविक, तद्भव रूप में जलसता, सोमलता, विश्रान्ति की ओर उन्मुखता एवं मंद चैष्टा की की-झायारें उद्भूत करता है ।

मधुर्चा के सुझार कुम्भगन्ध गुल की प्रताप जैसी शाहीन सुन्दरता की प्राथमिकता देनवाला कवि अनूरी बिंनों में मितकथन की क्यूँ मंगिमा के साथ संकेत करता है, यह बीती विभावरी जागरी ' गीत के इस जेक में देता जा सकता है :

जयों में राग जेक पिये,
 जयों में मलय चन्द पिये -
 तू जब तक सोई है माछी
 जौलो में मो विहागरी !

' मलय ' और ' विहाग ' की की-झायारें-गुगन्धि, जाकजण, सोमलता, सुन्दरता, संगीतात्मकता, मादकता, जलसता बहुत कुछ संकेतात्मकता

के साथ क्षीर-मुक्त की प्रक्रिया का वर्णन करती है । विशेषतः रात्रिकालीन राग विराग के संगीतात्मक चिह्न में क्षुब्ध-मुक्त अपने लोभ की भावना, ताल विस्तृति और मुक्त उड़ना शारीरिक क्रियाओं है अपनी परम तन्मयता तथा पूर्णता के स्मरण को ("जहाँ मैं भी विराग ही ") अधिक वर्ण-गमित बना देती है ।

" विराग " की वर्ण-रामता का उपयोग यदि मैं अन्यत्र भी किया है । " स्कन्दगुप्त " नाटक में देवीना के बाफुल, रत्नान्त नारी-जीवन की सौखीन सुन्दरता को कुछ जगि है " विराग की तान " के चिह्न द्वारा और गहरा दिया है :

अमित स्वप्न की मधुनामा में
गहन विपिन की सहसाया में
पक्षि उनीची धुति में लिपने -
यह विराग की तान उठाई ?^१

विदाई के रूप में वेदना प्राप्त करनेवाली देवीना की काम विवशता विराग की तान उठने की विस्तृत विरोधी स्थिति (विराग - तान : कर्मात् रात्रिकालीन जागरण- मुक्त के विविध अनुभव) की टकराव में बहुत क्रोध और कारुणिक हो जाती है ।

" बाह रे, वह क्षीर यौवन " में तो हृद-गति, विद्यात्मकता शब्द-ध्वनि - सब एक क्षुरी में धुल-मिल गये हैं । क्रोध स्थितियों के वर्णन में सामान्यतः शृंगार-सुन्दरता शब्दावली व्यसृत होती है, किन्तु कठोर वर्णों द्वारा यौवन की उदामता, प्रसरता एवं क्षरिकायता को सजीव करनेवाली प्रकाश की यह प्रणाली उत्कृष्टनीय है :

" मय मारुत पर चढ़ उड़प्रान्त / बरतने ज्यों मदिरा कान्त । " पूरे हृद की गति बहुत तीव्र है । यदि रा की शब्दावली में कहा जाए, तो यहाँ रीझ और क्लार रसों की सह-व्यतिथि हुई है । यौवन के लिए " क्षीर " विशेषण कुछ छा वात्मीकता से रखा गया है कि उसे सही वर्णों में विशेषण कहा भी नहीं जा सकता । वह यौवन का मूलभूत का का जाता है - वह यौवन, जिसका स्वभाव ही है क्षीर होना । फिर

“ बाह ” भी बलि प्रचलित लब्ध को परंपरा विवेकशीलता ने संभाल कर दिया गया है और जाना जा रहा है - लबीर ” के साथ उनकी नियोजना । यहाँ पैसों, लज्जा, विस्मयता और उन्मत्ता की लबीरियाँ उद्भूत होती हैं ।

लबीर यौवन के दुर्निवार प्रभाव को लवि फा-मंडली द्वारा कठ-वर्णन की प्रक्रिया के समानान्तर स्थापित करना चाहता है । किन्तु बैलन की चीज तो यह है कि वह एक तरह के जीवन में बहुत संभावित साहित्यिक का प्रत्याख्यान कर देता है । चैन-बहा के कुछ जहाँ - मारुत, गिरन बादि का उल्लेख हुआ है ; पर वे यौवन की विविध स्थितियों के ब्योरेवार चुनौती नहीं होते, और लबीरियाँ लब्धमाणा - या कि लब्धी लब्धमाणा - के लिए लब्ध हैं वह एक सुख अनुभव है कि वह लबीरों की वर्गीकरणपरक स्वरूप सीमा को लब्धिकार का सुखता को लब्धनी है । यौवन-बाह की प्रका लब्धमाणा और उन्मत्ता तथा बुद्धि के लब्ध का लब्धुल टीलापन संश्लिष्ट रूप में लब्धिविस्त पाते हैं :

मत्त मारुत पर कड़ उद्भ्रान्त
 बलाने जहाँ मदिरा लब्धान्त -
 किन्तु बैलन-की धन मण्डली,
 बलिह फिर्नी को ठक्कर बली,
 भावना के निस्सीम गगन
 बुद्धि-बल का बाण नतीन-
 चुनने को अपना जीवन
 फटा था वह लबीर यौवन ।

यहाँ बलिह का “ चुनने ” प्रयोग में जीवन के लास्वादन को, यौवन के उत्थास की चामता पर पहुँचा दिया गया है। यह “ चुनना ” स्थूल लब्ध में शारीरिक भूत और उनकी लुब्ध तक ही न सीमित रहकर अन्तर्गत के लब्ध और उनकी भूति का भी संश्लेषण कर देता है ।

लब्धियों के जीवन में प्रभाव दो बलियों को - दो विपरीत

होगे की स्थितियों को - जिसे कुशलता से एक संपूर्ण और अधिक सफायात्मक अनुभव में डाल देते हैं, उसका उदाहरण इस गीत में प्रस्तुत किया जा सकता है :

जब मैं वह ज़रों की प्यास,
नयन में दर्शन का विश्वास,

शरीर का एक अव्यवस्थित जीवन में डूबा हुआ है ('जब मैं वह ज़रों की प्यास') और दूसरा जमीन अस्थिरता की परीक्षा कर रहा है (निष्ठा, विश्वास का जीवन 'नयन में दर्शन का विश्वास' - भी जिसे वास्तव-उन्मूलन, वास्तव-साक्षात्कार है कम नहीं है । दृष्टव्य है - उस माया की जगह में / कुछ सच्चा स्वयं बना था ।) ध्यान देने की बात यह है कि दोनों प्रक्रियाएँ समानान्तर चल रही हैं - जमीन के नीचे, अक्षुण्णित एवं सदैव निरन्तर हैं । 'जब मैं वह ज़रों की प्यास' में शरीर-मुख के कौमल पर अक्षरपान को बहुत तीव्र - प्रकाश और मासिक हंग से जीवित किया गया है, और इसी के द्वारा 'नयन में दर्शन का विश्वास' की समर्पणमयी निश्चलता एक 'विश्वास' प्रयोग है और पुनः-निर्धार जाती है, कुछ कुछ उसी तरह, जैसे 'जोषू' की निम्न पंक्तियों में 'पर्व' प्रयोग -

जबकि स्नान कर लाने
जोषूनी पर्व में फैली
उस माघन तन की लौमा
बाजीक मधुर थी ऐसी।

प्रसाद के शब्द मांसल और यौन जीवन के प्रसंगों में भी उनकी फसल और व्याख्या से बाहर मानसिकता, उनका अनुभव-संवेदन समाविष्ट हो जाता है और समाविष्ट ही नहीं होता, बल्कि केन्द्रीय - या अतिरिक्त हंग से बने, तो महत्वपूर्ण - स्थान बना होता है । काव्यमाणा के स्तर पर जब ऐसी जटिल अनुभव-संरचना को किसी के माध्यम से साक्षात्कृत किया जाता है, तब तो इन साक्षात्कारों की सफलता पर आश्चर्य नहीं होता, क्योंकि वहाँ - उस तरह की प्रकृति में - जो विषयों की हस्तगतक प्रकृति के कद पर गहराई में चित्त होता चलाता है । लेकिन

प्राप्य का किञ्चुत परिचित - सामान्य, किन्तु प्रकार की विचित्रता है। उन सबों में इस तरह की सम्मिश्रित स्थितियों को रहने में एकल होते हैं, सब उनकी बहुत सामान्य रचना-भारिता की सराहना करनी पड़ती है।" आह है, वह क्षीर यौवन के विशिष्टताओं में ठीक वही का वह तब भी इस तर्ज में दृष्टव्य है :

धमकियों में धाड़िलनमी
 वेदना छिड़ जायों की
 टूटते फिरे सब वन्त,
 सरा छीकर है जीवन-न,
 बितर भर देत अछि मुक्त
 वही पागल क्षीर यौवन ।

पहली और दूसरी पंक्तियों की साथ ही की प्रकृति-विकृति का बाद की चार पंक्तियों में प्रवर्णनीय रूपान्तरण देने योग्य है ।

" वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे " गीत में स्मृति-चित्र के रूप में ऐश (और बाद ही छिड़ अथिष्ठ क्षीर बनानेवाले) यौवनगत प्रणय-मुख का स्मृति-वर्णन में स्मृति-चित्र प्रकृति की प्रकृति है उनसे सामने जाता है : वीर-सामान्य और सरल है तो प्राप्य शायद ही की प्रकृति करते हैं । इस गीत के आरंभिक लक्ष के कुछ विशिष्ट प्रयोग देने जा सकते हैं :

वे कुछ दिन कितने सुन्दर थे ?
 जम जावन -न-सकन करती -
 इन लौतों की छाया भर थे !

प्रकृति-चित्र और जीवन-चित्र का यदि जो जोत रहता है, और यह सामान्य विकृति होती है इस तरह के अतिरिक्त सम्यक्-सुन्दर प्रयोगों है - इन लौतों की छाया भर थे । " लौतों की छाया " नई ही का मुहाविरा है - स्मृति की आत्मीय बनाने में एकल सदान । और सब कहा जाए, तो यह मुहाविरा कहा है भी नहीं, और बार बार छिड़ कोई उपयुक्त नाम न होने के कारण ही मुहाविरा कहा भी जाए, तो यहाँ यह बौद्ध देना बहुत आवश्यक रहता कि यह मुहाविरा काव्य-

भाषा के सामान्य रूप में पर्यवेक्षित हो जाता है, वह छन है, कस्तूर-उक्ति के रूप में रखा गया नहीं प्रतीत होता। प्रणय की सीसजा, वात्सीयता का प्रभावोत्पादकता " लौनों की भाषा " प्रयोग के माध्यम से और भी गिर जाती है। और छिल्लिरे पट्टी पंक्ति का " गुन्दर " प्रयोग अपने प्रचलित सामान्य की के वायव्य कृत्यपूर्ण भाषा की है भरपूर है - " वे हुए दिन जितने गुन्दर " ।

एक घूरे गीत " मेरी लौनों की पुकड़ी में " का एक प्रयोग " प्रान " की " लौनों की भाषा भर " की तरह है गहरी-वात्सीय व्यंग्यपूर्ण उद्भूत करता है :

मेरी लौनों की पुकड़ी में

तु बनकर प्रान गया जा रे ।

एक ही पुकड़ी शरीर का एक ही कौमल और सब से मुख्यान्तर व्यवह है, फिर जहाँ " प्रान " बनकर समान की वस्तुस्थिति शारीरिक शक्ति एवं उत्कृष्टता से उपजी है। इस तरह के सूक्ष्म-दन्तात्मक व्यंग्यपूर्ण जैसी में प्रभावपूर्ण भी स्वरूप शरीर-भाषा भाषा नहीं रहता, वह स्वयं एक मध्य-उदात्त सुझावपूर्ण में स्थानान्तरित हो जाता है। इस तरह, पकड़े को भाषा ही सूक्ष्म रहता है, फिर उसका वर्णन भी पकड़ी ही सूक्ष्मता से साथ होता है। यह दुहरी सूक्ष्मता प्रभाव की रचना को पटल और सघन बना देती है, और यहाँ यह जोड़ता अनिवार्य होगा कि प्रभाव के साथ एकसत्ता, कस की प्रतीति न होने; बल्कि उसे अधिक उन्मुख और सघन होत जाते के मूल में उनकी छिल्लिरे पुकड़ी, मुण्णात्मक सूक्ष्मता का साथ है। इस स्थापना के व्यावहारिक निदर्शन-स्वयं छिल्लिरे गीत का धीमे-धीमे कह रहा जा रहा है :

छिल्लिरे कस-कस में स्पर्श हो

मा में मल्लान्तर फेन हो

कलुषा का नव अभिनयन हो

वह पीवन-गीत गुना जा रे ।

ऐसे जहाँ का शब्दिक की संभव नहीं, केवल उनके प्रभाव का - वह भी रज्ज्वन्तक विद्वत्तात्मक स्तर पर - विलीन हो सकता है। उस सुझावपूर्ण है

संपूर्ण होने पर, कभी व्यक्तित्व में उसे रहने-पनाने पर, जो विलासण (ऐक्य-
कृतकार के स्तर पर नहीं - अनुभूति की जटिलता के स्तर पर) प्रतिक्रियाएँ उद्भूत
हो सकती हैं, उनकी संभावना जो कभी पड़े तो यों परभावता है - जिसे जन-जन
में संप्रसारण हो, फिर तब की ओर अधिक अनुकूलता-समता में संप्रेषणीय बनाने
के लिए उस मूल-सूत्र-विषय गढ़ना है; जो में प्रभावित बनने हो। और जो तरह,
अनुभव-प्रक्रिया में वैकल्पिक, पूर्णता, सुकुमारता के लिए व्याख्याएँ विकसित होती हैं।
जो में सामान्य-भाषा है - संतुष्टि लाभीयता को उभारता है, जो सुख-भाव को
भी तीव्र बनाता है। मधुर माधवी संख्या में जो रागारुण्य रवि होता वस्तु
प्राप्त के उन विशिष्ट नीतियों में है, जिनमें अन्तर्गत की वैकल्पिक - वैकल्पिक को स्वर
दिया गया है। मधुर माधवी संख्या में वस्तु होता रागारुण्य रवि, 'डाढ़ों से
उठका व्यस्त कमीर', 'कोपित की लगीर कूल' गौपनीय भाव को लोके की
कोपित करती है :

मधुर माधवी संख्या में जो रागारुण्य रवि होता वस्तु,
विशेष सुकुल बजाती डाढ़ों से उठका कमीर जो व्यस्त,
म्यार भरे स्वामय बम्बर में जो कोपित की कूल लगीर,
नृत्य-विशिष्ट किल्ली पड़ती है, बहनकर रहा उसे कमीर,
तब क्यों तु अपनी लौली में जो भर कर उदास होता,
और चाहता इतना सुना - कोई भी न पास होता ?

यहाँ कोई परंपरित ढंग के उद्दीपन रूप में प्रकृति के उपादानों
की अवधारणा नहीं है, वह तो वस्तुतः स्वयं कवि - कविता मोक्ष - के लिए भी
अनिर्विष्ट - अस्पष्ट मानसिकता को समझने की नई और अधिक विशिष्ट प्रक्रिया है,
और यह समझ पूरी तरह पर फलवती होती भी क्यों है - तब क्यों तु अपनी लौली
में जो भरकर उदास होता / और चाहता इतना सुना - कोई भी न पास होता ?

'क्यों' के प्रयोग से मानवीय अनुभूति - संवेदन के साथ स्वयं
(जैसे में उठके, अनिश्चित और लीकिए गतिशील होने के कारण आव्यमाना की
पुनर्नीत प्रकृति के लिए एक प्रीतिकार जुगुती) को परमान-समक-कार फिर उसे कितना-
ही सुख-गुह रूप में होत दिया गया है, जो किसी तरह की कलात्मक कामता का

(5)

पौष्टिक न पौष्टिक पूरे तौर पर समक में न मान्यता अनुभव -संवेदन को बड़ा के स्तर पर उच्च नारीक और सुझाव अनिश्चितता से प्रस्तुत कर अधिका को जीवन की सुनारचना बनाने की सुझावलाक प्रवृत्ति से परिचालित है ।

“ लक्ष्मण ” में स्फुट कविताओं के अतिरिक्त तीन लक्ष्मण कृत
उम्मी कविताओं की नियोजना है। “ कर्तव्य की चिन्ता ” में मौर्य सम्राट् कर्तव्य
की वैराग्यपूर्ण मनःस्थिति का वर्णन है, जो कर्तव्य-विषय के समय घटित मीमांसा
न-संसार केवल उद्भूत हुई थी। एक हृदय यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है :

फिर निर्मा उत्सव-शाश

नीरव नृप रथ माला

माँ जाकी है मधुबाहा

पूरा रुठका है प्यास,

वज्रली वीणा न वहाँ मुदंग ।

यहाँ अमरिचायें नख ता और ऊपर एखासा से उद्भूत विजाय
के अनुभव को निम्न उत्सव-शाळा के सुन्द-सुन्दार बिब में से विकसित किया गया है ।
इस बिब में से मध्यकाठीन पैराग्यपरस भावना उत्पन्न नहीं उभरती, पित्त की वाधुनिक
कवि की निम्न की दुर्निवार शक्ति और मानव की छायाही से उभरी हल्की सीज तथा
बैकरी की भावना । इस प्रांग में बैकरीना के अफात , सुन्द जीवनकी एकान्ति का
की वंशित करनेवाला एक मिलता-जुलता बिब स्मरण हो जाता है : " संगीत-सना
की वंशित ऊपर और वाक्यहीन तान, सुन्दान की एक दृष्टि गन्ध-रेखा,
कुछे हुए फूलों का स्थान और उत्सव के पीछे का अफात, इन सबों की प्रतिबुद्धि
पैरा झुड़ नारी-जीवन । " ^१ इस वंशित सुन्द-सुन्दार और सहात्मक बिब-भाळा
में निहित उपासी तथा सुनेपन में बैकरीना का संदिग्ध वात्स-मरिच्य बहुत सीखा
और हल्कीलि मायिक हो जाता है ।

‘ ललित की चिन्ता ’ कविता में एक अन्य, लौकिकतापूर्ण लक्षिक विराट-भीमर विश्व में प्रसाद नश्वरता के क्षणिक को यों कथयित करते हैं :

जालीब-जिन है जाती,
 रैली और सिंग जाती,
 दूग-पुतली दुग नच जाती,
 फिर नन-मट है हिस जाती,
 लखनव नच तो जाये दिहंग ।

सूर्योदय के साथ जानाएँ-उल्लास के साथ और सूर्यास्त के साथ निरपेक्षता की सामोरी के रूप में लक्ष्य मानवीय जीवन की अनिवार्य परिणति नश्वरता की ओर संकेत करता है। यह जीवन कुछ अनिश्चित-सूक्ष्म-रहस्यमय ही गया है। दुःख-मुक्ति कुछ नच पाती। फिर तब-मिट में किस जाती ? के चित्र में मानवीय जीवन की दायित्वता-अस्थिरता को रेखांकित किया गया है। दुःख-मुक्ति - शरीर का सर्वाधिक सूक्ष्म-हीन अवस्था - कुछ माच पाती है, उसे थोड़ा-सा जीना मिलता है, या दिया जाता है कि वह नाच के उल्लास - आनंद मना है। " नच पाती " में " पाती " प्रियपद मानव-जीवन की निपट परतन्त्रता की व्यंजना करता है। इसके बाद तो फिर उसे तब-मिट में, निराशा - अवसाद की सीमा में, स्थित हो है।

पेशवा की प्रतिबन्धि में राष्ट्रीय-भावना प्रशान्त-कीर्ति है, प्रकाश नहीं । राजपूतों के विगत गौरव और कलानुसुत दुःस्था पर जो पेशवा मीठ की सति शहरियाँ रोचपूर्ण, ठण्डा व्यंग्य काटि रह जाती है । उस स्थिति को संविध बनाने के लिए प्रयास ने सर्व-संचरण में बहुत गतिशील किंवदंती की दामता का उपयोग किया है :

पेशीला ही कर्षियाँ है शान्त, धीरे धीरे में -
 तट-तरु है विधित तरु चिकारी में ।
 कर्षणें लगे हैं धीरे धीरे से विजय के -
 दण्ड असाध से ।
 धीरे धीरे-तट-तरु चिकारी में है
 धीरे विजय असाध में ।

पेशवा की उद्दिष्टों का ज्ञान है, किन्तु उसे तट पर स्थित

तरु-नाछा का मैं इतनी निश्चिन्ता और चढ़ता जा नहीं है कि वे चित्राला में
 मित्रित पुनर्जातों की तरह जा रहे हैं । इसी तरह दूसरा बिंदु धार जड़-तण्ड का है :
 जो 'फिनार' के मछलों की छाया में परिवर्तित विजाव-तण्डर के लिए प्रयुक्त हुआ
 है । 'धार' शब्द की योजना देती जा सकती है, जड़-तण्ड काटि नहीं है, अन्यथा
 उनमें जो होता, वे तो धार हैं, जड़-शून्य है, जीवन-शून्य है । महाराणा प्रताप
 की पैदना, भीलीनता धार जड़-तण्ड के फटकाव में उभर उठी है ।

‘ प्रलय की राया ’ ‘ ठहर ’ की अन्तिम और सब से ठम्पी
 कविता है । इसका संलग्न प्रताप की अत्यन्त संवेदनशील और जानरुचि रचना-प्रक्रिया
 का परिचायक है । गुर्जर की रानी कला के माध्यम से कवि ने रूपवर्धिता नारी के
 सौन्दर्य और अन्तर्मुखी मानसिकता का उन्मुक्त ज्ञान दिया है । एक और है सौन्दर्य-
 विरास के अक्षुण्ण - मादक चित्र, धारी और है पराजित सौन्दर्य की पश्चाताप-पूर्ण
 स्थिति का ज्ञान है । इस प्रकार कवि प्रताप लड़ीबीड़ी हिन्दी पर बाधारित काव्यभाषा
 के परंपरा से प्राप्त उत्सृष्टात्मक, रुखा रूप में भरपूर संवेदनशीलता और कोमलता
 प्रतिष्ठित कर रहे हैं । स्मृति-रूप में शेष विगत की रागमयी संख्या का विस्तृत नय
 ढंग से संकेत हुआ है :

बीर उस दिन तो
 निजै नछवि-भेला रागमयी संख्या से -
 तीरती थी सीरम में मरी रंग-रत्नियों ।
 दुरागत वंशी-रव
 गूँझता था बीवरों की लोटी-लोटी नावों से ।

संख्या का सारा मादन-तत्त्व केवल एक प्रयोग ' वंशी-रव ' में ही उभर उठा है ।
 वंशी-रव जो एक साथ ही लय की लौक झायावों की सृष्टि कर उनके परस्पर संघात से
 पूरे ज्ञान को बहुत उन्मुक्त बनाता है । वंशी - रव - और वह भी बीवरों की नावों
 से गूँझता हुआ दुरागत वंशी-रव - अपने में ही माधुर्य, उत्फुल्लता, निमीनता और -
 स्वच्छन्दता का परिचायक है, फिर उसके साथ मध्यकालीन ज्ञानाभा-भाव्य में बहुवर्धित
 मुली-प्रतिग का साक्ष्य होने से वह संवेदनशील हो जाता है । ज्ञान की मोलक मुली-

ध्वनि है उन्मत्त-जल-सिक्खित-प्रमूर्छित गौपिकाएँ, वृष्णा-गौपिका और वृष्णा-राधा की रात-ठीठारें एवं गौपिकाओं का विरह— यह सारा परिवेश रहस्य बौमल रूप में निर्मित हो जाता है। इस तरह के साहित्यिक अभिप्राय (वायावाद के संदर्भ में) का काव्यभाषा में बिना किसी कृत्रिमता और संवरण के रच-रच जाना अपने में कवि की एहज-गरिमामयी अनिव्यक्ति प्रणाली का बीज है। इस प्रसंग में 'उत्तर' के ही एक गीत 'जा की एक कालिमा रक्ती में पुन-बन्ध दिया जाजो' का 'वृन्दावन' प्रयोग स्वरण हो जाता है :

जीवनधन इस जो जात जो वृन्दावन बन जाने दो ।

यहाँ 'वृन्दावन' समूह भाव परिवेश - वृष्णा के ठीठार-उत्तारों, वृन्दावनवासी गौपी-गोप-यनों के उत्थापन - जो अपने में समेटे हुए हैं। 'जो जात' में 'जो' प्रयोग जातीयता - गौरीवात्मकता से सृज्य जीवन की पुनर्रचना कर देता है, फिर जब 'जो जात' के वृन्दावन में लयान्तरण की अनुस्रुत उत्थाप, प्रियात्मकता और श्री समृद्धि की गूँज - लुगूँज पैदा करती है।

ध्वनि और वर्ण के संप्रवत होते रूप जो कवि किस तरह एक ही बिंब में डाल देता है, यह लयवर्धिता कमला के सौन्दर्य केन्द्र में देता जा सकता है :

नुसुरों की कनकार छुड़ी-भिड़ी जाती थी
चरण छटक-छाती थी
जैसे वन्तारिदा की वन्तारिमा
पी रही किन्ताव्यापी संव्यास संगीत को ?

नुसुरों की कनकार - यानी ध्वनि-तत्त्व-का चरणों की छटक-छाती - यानी वर्ण तत्त्व - में छुलते-भिड़ते जाना एक समवेत प्रभाव की, नुसुरों सौन्दर्य की पृष्ठ करता है। इस ध्वनि-वर्ण-संरक्षण में किसी प्रकार की ली-झायारें उद्भूत होकर परस्पर संघात से समूची लय-प्रक्रिया को गतिशील बनाती हैं, इसका प्रस्तार संभव नहीं। सीमा, लाक्षणिकता, भावकता, संगीतकता, और तरलता का संघात संभव होने देने के लिए कवि पुरानी परंपरा के ढंग पर व्योरे नहीं देता, बल्कि

नित्यधन की शक्ति में ध्वनि-वर्णों की संपृक्ति के माध्यम से अधिक गहरा और कलात्मक स्वर उद्भूत करता है। कमला की इस परिशुद्ध शोभा को विविध वेशभूषणों की लालचिन्ता पीते हुए दिगन्त-व्यापी संख्या-संगीत के ध्वनि-वर्ण-लालचिन्त-चिराट पर सुकुमार विजय में से उन्मुख बना विकसित करता है।

प्राप्त के निश्चित सुकुमार विजयों में एक है - जहाँ हुई कारकीर्ति का विजय, जो 'प्रलय की जाला' में रूपवती, किन्तु मान-मयादा से व्युत्त रानी कमला के निष्ठा बल्लभ और संगीत को स्थायित्व करने के लिए प्रयुक्त हुआ है। आत्मालोचन के रूप में प्रयुक्त किये जाने के कारण यह और भी मानिक हो गया है :

कृष्णागुरुवर्णिका
 वह चुकी स्वर्ण पात्र के ही अभिमान में
 एक धूम-रेखा मात्र शेष थी,
 उस निरस्यन्द रंग-मन्दिर के व्योम में
 क्षीण-गन्ध निरकलम्ब ।

सुगन्धित धूमवती की ही यह अभिमान थी कि वह राजकन के स्वर्ण-पात्र में है, पर वह राख हो चुकी है। हल्की सुगन्धि के साथ एक छुई की रेखा-मात्र शेष बची है, जिसके ठीक समानान्तर स्थिति कमला की है। जाला तारा रूप-वर्ण, पद-प्रतिष्ठा निस्तार है, क्योंकि उसकी मान-मयादा नष्ट हो चुकी है। एक धूमरेखा-मात्र शेष कृष्णागुरुवर्णिका का यह विजय पक्षी नगर में हल्ला बोलाना नहीं लाता, सूक्ष्मता से समकने - पालने पर ही उसे की पक्षी सुठती है। एक धूमरेखा-मात्र शेष थी 'क्या प्रयोग फिर है देवरीना के दण्ड नारी-जीवन को संकित करनेवाले उस विजय की याद दिला देता है' धूमदान की एक क्षीण गन्ध रेखा :-^१

एक ही विजय अपने विविध वर्ण-स्तरों से जिस तरह एक और 'प्रलय की जाला' में कमला के पराजित जीवन को स्थायित्व करता है और दूसरी ओर देवरीना के गहरे रूप में उदात्त-महत्त्वहीन जीवन को उभारता है - यह इन दोनों कलाओं में देखा जा सकता है।

‘ कामायनी ’ के माध्यम से जगि की भाषा-व्यवस्था की व्यापक सीमा में, महत्वाकांक्षी गुणन में परीक्षा होती है । ‘ कामायनी ’ से ही यह पता चलता है कि प्रवाद वर्णन की भाषा के प्रति जाति में कैसा वन्त तक उदासीन रहे है । इसी जानकारी ‘ बौद्ध ’ और ‘ उद्ध ’ से नहीं होती, क्योंकि वहाँ गीतों के सुखा रचना-विधान में वर्णनात्मक भाषा के लिए गुंजाइश ही नहीं है । लेकिन ‘ कामायनी ’ अपने गुणन - संश्लिष्ट रचना-प्रक्रिया के वास्तविक प्रतीकत्व के सम्पन्न है । यह मानवीय संस्कृति के विकास-क्रम की यह गुण स्तर पर ही - का वास्तव है । वास्तव अपने पूरे बचाव के वास्तविक वर्णनात्मकता की अवस्थिति स्वभाविक है । इस वर्णनात्मक कंठ ‘ ली ’, ‘ लीला ’, ‘ लीला ’ जगि में जगि है, और भाषा-संकेपी चिन्त्य चीज इनमें देखे जा सकती है, किन्तु वर्णनात्मक भाषा की इस सीमा से पूरी रचना-प्रक्रिया जो, कामायनी के समग्र प्रभाव की सीमा नहीं पहुँचती । अपने में यह बड़ी बात है और काव्यभाषा के वर्णनात्मक पक्ष के केन्द्रीय महत्व की ओर संकेत करती है, जिसका वर्णन की भाषा है स्पष्ट रूप में ही संकेत है - रचनात्मक स्तर पर नहीं और इसीलिए जो अपनी ऊर्ध्व ऊर्ध्व-उन्मुखता के कारण वर्णनात्मक भाषा-गत सभी दृष्टियों को रचना के स्तर पर एकत्र महत्वहीन कर देती है ।

कहना में होता कि ‘ कामायनी ’ में काव्यभाषा का वर्णनात्मक पक्ष बहुत समृद्ध है, जिसके कारण जी के मुक्ति की स्थिति की जाती नहीं । जगि की भाषागत वर्णनात्मकता मुख्यतः उसके विषय-प्रयोगों के माध्यम से विकसित हुई है । मानसिक दृष्टियों की मानवीय संस्कृति के विकास से सम्पन्न कर उन्हें समझने-समझाने की रचनात्मक क्षमता जगि का मूल-मन्तव्य रहा है, जो विषय रचना पुरा करती है । ‘ चिन्ता ’ से जगि कर ‘ जगि ’ में पर्यवसान के लिए विषय-विधान की गुण, संश्लिष्ट और की प्रक्रिया की तलाश करनी थी, इस तलाश के लिए रचनात्मक परिश्रम ‘ कामायनी ’ के प्रायः हर पक्ष में देखे जा सकती है, किन्तु ‘ गदा ’, ‘ काम ’, ‘ वासना ’, ‘ उज्जा ’ और ‘ उद्ध ’ जगि में यह जगि उत्कृष्टतम रूप में है ।

सहीबोली पर आधारित काव्यभाषा के लिए यह जगि में बड़ी बात है कि वह विषयीयुक्त दृष्टिवात्मक वास्तव के बाद गुणन मनोविकारों की

मनुष्य-संस्कृति के वारंश और विकास के परिप्रेक्ष्य में धून की एकल शीशिका करता है ।
 तर्कों के नामकरण में लेकर रहना के विधान का ज्वि प्रसाद की शीशिका का
 उद्भवविषय काव्यमाया जलती है । पहले " तर्क " चिन्ता " में केव-गुणित के अवस्था
 मनु की संक्राणकालीन गुणित में विधाना चिन्ता और मृत्यु के प्रसाद : तर्क
 अवस्थाएँ गुणित का शक्ति को प्रकाशित का शक्ति के फल में विनिष्ठ उद्भवशी का
 प्रयोग हुआ है । चिन्ता को ज्वि ने " ज्वालाशक्ति स्फोट " के शीशिका / प्रथम कल्प-शी
 मत्वाली " के रूप में उद्भव कर उसके उद्भव की लापताकता, अवस्थाएँ का शक्ति
 किया है । फिर " के ज्वाला की सफल वास्तविक " कल्प का शक्ति उत्पत्ति के वैज्ञानिक
 प्रीत (ज्वाला के चिन्ता का उद्भव होता है) को ज्विता की अनुभवपरक शब्दावली
 में लोली की शीशिका की है । मृत्यु के लिए लेकर के उद्भवशी " की परिणामना
 उसके पक्ष में न जानकार, गोपनीय- भवावह रूप को अनुभव के सार पर विश्वनीय
 बनाती है । इस तरह के प्रयोग और जीवन के अवस्था मनु के माया की शीशिका, वैज्ञानिक
 और वैज्ञानिक की उद्भव करती है ।

" ज्वाला " तर्क के अवस्था " ज्वाला " गुणित के उद्भव और उसके
 उद्भव प्रतिक्रिया को समकाल-समकाल की शक्ति में ज्वि नतीकी के संश्लिष्ट चित्र
 को उद्भव है :

यह कितनी स्मृतीय बन गई
 मधुर जागरण -नी ज्विमान,
 चिन्ता की लोली - ली उठती है
 नाच रही ज्यों मधुर तान ।

उस प्रक्रिया में नतीकी की दृश्य-प्रतिभा (कल्पित रूप शब्दों
 में उद्भव चित्र नहीं उद्भव गया है) के माध्यम से उद्भव, ज्वि, ज्वि, प्रत्यक्षता
 के लोली का-हाथ उद्भव होती है ।

यह काव्यमाया में निहित सूक्ष्म कल्प-शक्तियाँ हैं, जिनके कारण
 प्रसाद की ज्वाला मनु की शीशिका नई ढंग से देखने की शीशिका करती है :

मसुर विश्रान्त वीर रजाति -

जगत का सुलभा हुआ रहस्य
एक कल्पनामय सुन्दर मीन
वीर बँसल मन का बाहस्य ।

परंपरित महाकाव्यों के नायक के रूप-गुण केन की जो
जतिश्रयोविष्णुवर्णनात्मक पद्धति है, उसका प्रत्याभान कर सूक्त, गुह्यकार और
जातीय ढंग में नाति पुरुष को देखती है । इन तीन नये विधियों में मनु के जटिल
व्यक्तित्व को उभारने की जोरिश की गई है, जो पछे कवि कुछ परिचयात्मक ढंग से
(कसपि जर्मि भी प्रमावीत्यापकता पूरी-मूरी है) रख चुका है :

चिंता कातर कवन हो रहा
पौरुष जिमें जीत-प्रोत,
ऊपर उपेक्षाभ्य यौवन का
बहता भीतर मधुमय प्रोत ।

प्रसाद के विधियों की विशिष्टता का रूप में देखी जा सकती है
कि जहाँ उनमें दृश्य-महा वाता भी है, वहाँ उनके मूल में या उनके माध्यम से - किसी
सूक्त स्थिति को उरला कवि की प्रसुत चिन्ता रहती है । काम वीर कर्तव्य की
स्थितियों का संयुक्त अनुभव प्रस्तुत करने की चेष्टा 'काम' की के बारंबरिक बाठ बंदों
में देखी जा सकती है, जिमें कांतकाठीन प्रकृति की चित्रात्मक प्रतिष्ठा एक गहरे
पुष्पार को को विकसित करती है :

कम छीछा से तुम सीस रहे
कोरक कोने में छुल रहना !
तब सिधिर सुरभि से वाणी में
बिखलन न हुई थी ? तब कहना ।

प्रमात्म्य के माध्यम में यौवन-कम्य काम-भाव का वीरे-वीरे
प्रस्फुटन करने में एक नायक प्रक्रिया है, जो संवेदनशील कवि कलात्मक पुरुष
के साथ विलीन करता है ।

काम-बाधा कहा है। शास्त्रात्कार है। उन्नी काम-बाध कक्षा प्रणय-
बाध के कारण होने की लिए कर्म-निर्दिष्ट माना तो मनु मर्यादनी की कौशल
करी है :

मेरी कक्षा निधि ! तुम क्या की
पहचान पड़ता क्या न तुम्हें ?
उत्कलन प्राणों के धारों की
गुलामन का समूह मान तुम्हें ?

और जो पहचान का कर्म का परिणति को है। प्रेम, उत्कल-
निधि में होती है :

माधवी निशा की कक्षा है
उत्कलन में तुम्हें वारा की,
क्या ही सुने मरु-कल में
उत्कलन सलिला की वारा की ?

यहाँ कवि प्रणय के स्वप्न का उद्घाटन नहीं कर रहा है, जो
उनि समझ लिया कि इतनी गुलामन-कौशल प्रश्रिया का केवल प्रभाव के स्तर पर
संस्मरी निशा का सकता है और वही केवल है। प्रणय-मूर्ति मानस की केवली और
माधवी धीनों का समूह उत्कलन माधवी निशा की कक्षा है उत्कलन में तुम्हें वारा
और सुने मरु-कल में उत्कलन सलिला की वारा के बिना प्रस्तुत करते हैं। प्रेम है
पहचान के पक्ष की सुन्यता, शुद्धता और जायन्तीविहीनता एवं उसके बाद की
सुख केवली, अपूर्व विशुद्धता को उभारना कवि का उद्देश्य रहा है। यहाँ स्मरणीय
है कि मानवीय संस्कृति के विराम के का बिंदु पर ये सभी व्यवहारणें सभी पूरे
और पर वही भी नहीं हैं।

सूक्ष्म स्तर पर प्रणय के रूपान्तर का यह चिह्नित और वही
कहता है, जो इस अनुसृत्य है, एक तरह से 'प्रह्लाद सौमर' है (कार
सर्वनात्मक काव्यमात्रा में विकसित, अपने में पूर्ण और गहरी प्रणय-संवेदना की
व्यवस्था है, तो वहाँ कौशल और काव्यात्मिक की दूरी स्वतः विहीन हो जाती है) :

धुत्तियों में चुम्बे चुम्बे हैं
 लोहे मधु-पारा बोल रहा ,
 का नीलवत्ता के पदों में
 जो लोहे बुल बोल रहा ।
 के लखी मज्जा के किलिमिठ-ना
 मंता जो लोहे मुलाता है
 चुलमिठ के लोहे बन्द विवे
 तन्द्रा जो पाए मुलाता है ।

यह प्रवाद की - अपने समानवर्ती जवियों के परिप्रेक्ष्य में विशेष
 रूप से - मौलिक स्वायत्तता के लिए वे जिन वैयक्तिक क्षेत्रों में ऊर्ध्वरूपा के लिए लोहे गुन्पाह
 नहीं रखते । प्रणयानुभव के प्रभाव का जवियों के मन करता है, जो धुत्तियों में लोहे
 चुम्बे चुम्बे (पौष्णकापूर्वक प्रकाश में नहीं) मधु-पारा बोल रही है । लोहे ' मध्य
 के किलिमिठ-ना' का बिंदु जिन चुम्बकीय रूप में प्रणय के संस्मरी के लाटलापित मानस
 की पुण्य तन्द्रा को लोहे गहरा देता है । एक बात लोहे - ' मध्य के किलिमिठ-ना'
 का वह बिंदु पितना मधु- लादिम भाव - के प्रथम प्रणयानुभव का प्रभाव जंकित
 करता है, उतना ही लोहे स्थिति उपस्थित होने पर मानव-मात्र के मन के प्रभाव का ।
 प्रणय का अनुभव जो मानव-मात्र के लिए लादिम अनुभव है । यह चुम्बकीय बिंदु
 लायायादी जवियों की दुर्गम सुदृप्तता (यद्यपि यह सुदृप्तता कुछ हद तक आरोपित
 भी है ।) का परिचायक नहीं, जवियु जों की सर्वनात्मक संभावनाओं में उत्प्रेरित है ।

, वासना ' लोहे में प्रवाद पुरुष-स्त्री के वन्त दूर पुष्पार संकेतों
 की कितनी संवेदनशील उन्मुक्तता के साथ समक्रम का उपक्रम करते हैं, इसकी पहचान एक
 ' वसिष्ठ ' प्रयोग से होती है । यों तो पूर्ण वासना ' लोहे में कटा के लिए ' वसिष्ठ
 संवेदन प्रयुक्त हुआ है, किन्तु मानवीय संकेतों की जगह में लोही-पुष्पार प्रकृति को
 लाटीपित करने की दृष्टि से एक लोहे विशेष उत्तेजनीय बन पड़ा है । कटा के निवृत्त
 शास्त्र के लिए लोहे मधु कटा को ' वासना की मधुर लाया ' स्वास्थ्य का विश्राम'
 लोहे ' लोहे दूर पुष्प की फिर लोहे ' लोहे दूर उसकी प्रतिक्रिया जानने की इच्छा प्रवृत्त

करते हैं । मनु की एक तरह है कामोद्दीपित स्थिति का सुसुमार परिष्कृत बाने की मुद्रा कहा याँ बौद्धी है :

कहा होता वसिष्ठि हूँ मैं, और परिष्कृत बाने ;
 तुम नहीं उद्विग्न होते मैं न लाके ली ।
 बड़ी, देती, वह कहा जाता दुःखाने बाण -
 सरल संसृत भिद्यु फल उद्यु लण्ड बाणन बाण ।

श्रुता का लक्षण छिह ' वसिष्ठि ' प्रयोग विधि भावुक पाठना का पौता नहीं है । काव्यशास्त्र में विनियमित नायिका-भेद के अन्तर्गत ' मुग्धा ' और ' क्लृप्ता-यौवना ' की मनःस्थिति के सीमित धैर्य है बाने की सुसुमार-संश्लिष्ट ' विदना ' वसिष्ठि ' प्रयोग में है विनियमित होती है । श्रुता मनु की प्रकृति नहीं है, पत्नी नहीं है, वैभक्त वसिष्ठि है । उल्लिखित वसिष्ठि होना ही मनु के प्रति अपनी प्रतिप्रियाओं और आपरण्याँ में श्रुता की स्थिति को किन्ता नाशुक तथा संकीर्णपूर्ण बना देता है, एकाका बाणना पुर प्रयोग को समझने पर होता है ।

वासना की अग्नि में जलते पर उत्कृष्ट मनु की लक्षण में दुर्बोध स्थिति को संवित बनाने के छिह जपि अग्नि-कीट का विष प्रस्तुत करता है :

ज्वाला-
 जलता रंगीन-मरिचि में लाने,
 नानती सी दिव्य पुल लुग गा रही हूँ लंद ।
 अग्नि-कीट लाने जलती है भरी उत्साह,
 और वीचित है न लाके है न लाने बाह ।

और एक तरह रंगीन ज्वाला-मरिचि(यानी वासना) के अनुकूल्य सुख को(प्रियं कला भी उत्साहपूर्ण है) अग्नि-कीट की विशिष्ट स्थिति के विष के समानान्तर रखकर समझने की चेष्टा हुई है ।

' लज्जा ' ली लकी पुर-के-पुर लप में प्राप्त कल की काव्यभाषा के सुकलात्मक पदा को वैष्ठक लप में प्रस्तुत करता है । लज्जा ली मनःस्थिति का लक्षण सुख और मैत्री हुई कलाकारिता की मँग करता है और मानसिक

वृत्तियों के क्षेत्र में निष्ठापूर्वक प्रभाव पूरे मनोयोग से कृष्ण का स्वरूप स्थापित करते हैं। यहाँ तो प्रायः प्रत्येक शब्द में वे अपनी प्रकृति में सुन्दार सुन्दर और तीक्ष्ण विषयों की निरीक्षा करते हैं और यह प्रभाव के माध्यम से आवाजाय के लिए रची गई आवाजाय की लय में स्मरणीय और झूठी उपलब्धि है कि वह लड़ीबोली की सारी उत्कृष्टताएँ और कलकलमन निरस्त कर (किन्तु साथ ही जो प्रभावना होती होना - फिर जटिल तीक्ष्ण अर्थ-वाचाओं को अनुसृत करना बल्लि हो गया - है अर्थात्) कृष्ण के सुन्दार वृत्ति को नौ गंवारों में आत्म-विश्वास के साथ प्रभावित करती है।

यह है अपनी शारीरिक गारुडों के पूर्व अज्ञ के भीतर प्रवेश करती कृष्ण का अनुभव लय में जटिल है। प्रभाव कृष्ण-भाव की सुन्दारता, अपने में अस्पष्ट-नौपनीय प्रकृति की स्थितियों को इन दो विषयों में तो विवरित करते हैं :

कोल प्रसन्न के लंछन में
नन्हीं ललितता ज्यों लिपटी-सी ;
गोपूरी के धूमिल पद में
दीपक के स्वर में दिपती-सी ।

आवाधाई ललितता अपने मज्ज-रचनात्मक रूप में
इस शब्द के माध्यम से उनकी या गहरी है :

कौन ही माया में लिपटी
लवों पर उँली धी धुर ।
भाङ्ग के सरस कुतूहल का
लौनों में पानी धी धुर ।

कृष्ण के लामन पर अज्ञा - व्यापक स्तर पर हर युवती -
के मानस में अपनी विभिन्न संकोच और उन्माद की अनुभूतियों का सूदन, शक्तिशाली
लंछन क्रमः लवों पर उँली धी धुर और भाङ्ग के सरस कुतूहल का लौनों में पानी
धी धुर * प्रयोगों से समझ हो सका है ।

कृष्ण के प्रभाव से शारी के मनोकांत में समुत्पन्न परिवर्तन

होता है, उससे मन में एक अतिरिक्त गरिमा आ जाती है, जिसकी स्पष्ट पहचान बढ़ा नहीं कर पाती। बढ़ा की विशिष्ट स्थिति की ओर के स्तर पर विकसनीयता के रहने देने के लिए कवि पुलकित कर्म की भाषा का प्रिय रूपता है :

पुलकित कर्म की भाषा-ही
 पहना देती हो अन्तर में ;
 मुक्त जाती है मन की डाढ़ी
 अपनी फलारता के डर में ।

मन की डाढ़ी के मुक्तों के चित्र में उज्जायगिता सौन्दर्य है अपनी ही विनम्रता, गरिमा, मंगिमा आदि की भिरी-भुली व्यंग्यता है, वे भारतीय नारी के चित्र को संपूर्ण बनाती हैं ।

इसके आगे नारी - विशेषतः बुद्धि - के लिए उत्थान महत्वपूर्ण उज्जा की विशिष्टता जो कवि राजा तन्त्र के कंठ के प्रिय में व्यक्त करता है, जो अपनी ऊँचाई में बेगोड़ है :

वरदान समूह ही अल रही
 नीली किरनों से बुना हुआ,
 यह कंठ कितना हल्का-सा
 कितने सौरभ से बना हुआ ।

नीली किरनों से बुना, हल्का और सौरभ से बना कंठ उज्जा भाव है निश्चित सुकुमारता, सुलभता, अस्मिता और भावकता की अज्ञायाई उद्भूत करता है ।

नारी की समुत्तम उज्जायन्य कोमलता की मौम है एककमता कोई अस्कार के स्तर पर नहीं है :

एव की मौम से काते है
 कोमलता में बल लाती है,
 में सिमिट रही-ही अपने में
 परिहास नीत पुन पाती हूँ ।

अन्तिम दो पंक्तियों में श्रद्धा की लगन की समक से बाहर स्थिति ऊपर उठती है ।

श्रद्धा और उज्जा के संवाद में श्रद्धा की उज्जा के प्रति चित्ताका का समाधान उज्जा छिन्न तरह से करती है, वह अपने में बहुत गहव बन पड़ा है ।
हन्दी की एक उड़ी भाषा में विराट् सौन्दर्य का बँकन करने के बाद वह अपने को आ-
गौन्दर्य की भाँगी बतलाती है :

मैं उसी चमल की घाँगी हूँ
गौरव मल्लिका हूँ गिबलाती,
ठोंकर जो जगिवाली है
उज्जा की घोर से समझाती ।

यहाँ सौन्दर्य - यौवन के संघर्ष- निर्दोष सौन्दर्य की
रवि बज्ज के बिंब में से उभारता है । उज्जा के उदय से पूर्व नारी की स्थिति
जो बज्ज की स्थिति के समानान्तर रहकर रवि नारी के व्यक्तित्व में उज्जा की
उपस्थिति एक सांस्कृतिक तत्त्व के रूप में परिचयित करता है । इसी भावभूमि में
यह शब्द है :

मैं रति की प्रतिभूति उज्जा हूँ
मैं शाहीनता खिलवाती हूँ,
मल्लिकी पुन्दरता पग में
नुर की छिपट मनाती हूँ ।

नृत्य-काल में नर्तकी के चरणों की गति को नुर नियंत्रित
करते हैं । उज्जा का कार्य भी नुर जैसा ही है, क्योंकि वह नारी के यौवन-सौन्दर्य
की एक छव में रहती है । यहाँ यद्यपि नर्तकी का उल्लेख नहीं है, तथापि एक 'नुर'
के बिंब से नृत्यकालीन समूचा परिवेश बाह्योक्ति हो उठता है और माधकता, वरुणता,
मँगिमा, लावण्य, सुसमारता और हन्दी की पिछती-पुछती न जाने कितनी लय-
झायाँ उद्भूत होती हैं । इस तरह उज्जा एक और तो एक घाँगी बनकर चमल यौवन की,

भीड़ सीन्धों की रखवाली करती है, दूतरी और नुसुर की तरह कुमायत्या की मादक और उन्मत्त भावनाओं का निर्वहण करती है ।

इसके पूर्व के एक छन्द में देवदृष्टि की रश्मि रानी का कवि मानव-दृष्टि में उज्जा-भाव में आन्तरात्मा होने में बहुत सूक्ष्म है :

अदृष्ट रह गई कुम्भ में
जानी उलूखत अफाकता-नी,
ठीका बिलाल की रोद पानी
असाद नहीं कम पहिला -नी ।

जन्त में उज्जा के सूक्ष्म प्रभाव को तबिय बनाने के लिए कवि प्रसाद एक उत्पन्न गुलामार पर मंगल बिंब की रचना करते हैं, जो उनकी कौनछ-भानिक कल्पना का निदर्शन माना जा सकता है :

बंछल बिलौर सुन्दरता की
मैं करती रखती रखवाली;
मैं वह छली-नी मालन हूँ
जो जाती जानों की छाती ।

विशिष्ट ढंग के जांगिक चिकार पर बनी हुई कवि-दृष्टि कुम्भ के स्तर पर बहुत तबियनशील बन पड़ी है । उज्जा में निहित गरिमा, गंभीरता, मुहुता, श्री की कर्ष-शायरों जानों की छाती बननेवाली हल्की सी मालन - जो उज्जा का ही अनुभाव है - के नौ बिंब में है उभरती है । शायरावाद -विषयक अपने निबन्ध में कवि ने शायरावादी काव्यभाषा की संरचना में भीती के पानी (यानी कान्ति) को विशेष स्थान दिया है : * अपने भीतर भीती के पानी की तरह आंतर स्पष्ट करके भाव समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति शायरा कान्तिमयी होती है ॥^{१०}

अने द्रष्ट कौनों में - विशेषतः उज्जा की परिकल्पना में - प्रसाद भीती की स्त्री चमक (श्री की गतिमयता-गुलामारता) को उदगुण्य रखती है ।

* कामायनी का कड़ा * काँ कने बिराद-बटिल बिंब-विधान की दृष्टि है बहुत प्रभावशाली बन पड़ा है । कड़ा की छीपी-सरल जीवन-व्यक्ति

है ऊँकर तारस्वत प्रदेश में पहुँचें हुए एकलौटी मनु की सृष्टि सम्पन्नी जिज्ञासा और
 अन्वेषिनी प्रवृत्ति है उद्भूत एक विशिष्ट तार की विपलता को लक्ष्य में रखकर बनाया
 है। पहले उद्भूत " जिस गहन गुहा में अति ऊँची " में नलासीर का विराट्-भ्यावरण
 किंग पूरी सृष्टि-प्रक्रिया को जलन में लगे रहता है। " जीवन- निरीय के सम्पन्न "
 शीर्षक को नीचे में किंग-गहन बहुत है जटिल और प्रौढ़ है, पिता मनु का मानव-
 मात्र के का की गहराई की विप्रमन्नी स्थिति और निविड़ अन्वेषण का वातावरण
 संश्लिष्ट होकर एक दूसरे के अनुभव को अधिक समझ बनाते करते हैं।

जहाँ के लोगों की और सामंजस्यपूर्ण व्यवस्था की प्रभावशीलता को हमें केन्द्र पर उन्मुख प्रत्यक्षता प्रदान करने के लिए अधिक लक्ष्य विधियों की योजना बनानी है :

वह नयन -महोत्सव की प्रतीक, जम्हान नभिन की नमाला

विशेषतः "कथन-महोत्सव की प्रतीक" के चिह्न में महोत्सव प्रयोग सौन्दर्य के प्रभाव को सुकन और गतिशील स्तर पर डूता है। इस प्रयोग के तर्कों में "ब्रह्मा" एनी का यह ज्ञान याद जा जाता है :

बीर देखा वह पुनः दृश्य

मयन सा हनुवात बभिराम;

यहाँ 'दृश्य' प्रयोग करने में बहुत कठिनाई है, क्योंकि अन्तः
का सौन्दर्य अपने प्रभाव में किसी दृश्य से कम नहीं है, यह व्यंजना उद्भूत होती है।
इस तरह पुरानी मूर्ति पर अधिकतर तरह-तरह के उपमान छुटाकर नारी सौन्दर्य का
ब्योरेपरक अंकन करने के बजाय एक साध प्रयोग से नारी स्थिति की अत्यन्त सूक्ष्मता
और संश्लिष्टता में रूपांकन करने की यह प्रक्रिया शायदावापी काव्यभाषा के संदर्भ
में उल्लेखनीय है।

मनु के द्वारा उपरिक्त बौद्धी ब्रह्म की उदात्त-मलिन स्थिति
 "स्वप्न" की प्रारंभिक अवस्था में बहुत ज्ञान्त संवेदनशीलता के साथ वर्णित हुई है।
 संस्कृत और हिन्दी काव्य में विरह-वर्णन की उन्नी, प्रकृत परंपरा के बीच सामास्यनी
 के विरहिणी रूप का यह ब्रह्म वर्णन में बहुत सादा, किन्तु मार्मिक बन पड़ा है।

की चार पंक्तियों में झूठे हुए सूर्य के चित्र है संव्यासासीन भूमिच्छा की व्यंजना बड़ा के मूक्य की गहरी उदासी को अभिव्यक्त करती है । जगै कामायनी का शी-हीन जीवन इन विविध बिंब-प्रयोगों में है उभरता है :

कामायनी-कुसुम कपुषा पर पड़ी, न वह मकरन्द रहा
 एक चित्र न्य रेखाओं का, अब उसमें है रंग कहाँ ?
 वह प्रभात का ही न कटा शशि, फिरन कहाँ पौंदरी रही ?
 वह संध्या थी, रवि शशि ताराये सब कोई नहीं कहाँ ।

मकरन्द-शून्य कुसुम , रंगरहित रेखाचित्र, प्रभातकालीन निस्तेज शशि और प्रकाश रहित संध्या के बिंबों में कामायनी को - या व्यापक स्तर पर पुरुष-रहित नारी के - कैव-शून्य, उदास जीवन का लुप्त कर्तव्य के स्तर पर अधिक उन्मुख बन जाता है ।

कदा के का निस्तेज व्यक्तित्व का जीवन करता हुआ शवि उसे मूक्य-से-मूक्यतर करता करता है, फिरते कि वह एक विशिष्ट अनुभव बन जाता है :

एक मौन पैदना विषम की, फिल्ली की फनकार नहीं
 जाती की कल्पित जैदा, एक कसक साकार रही
 हरित कुंज की छाया पर थी कपुषा बाजिन करती
 वह जोड़ी-की विरह कदी थी फिल्ला है अब पार नहीं ।

विरह-वर्णन की ऊहात्मक - चामत्कारिक प्रणाली है जितना जरा यह मूक्य चित्रण संवेदनात्मक स्तर पर बहुत ग्राह्य का मड़ा है । इस पूरे वर्णन में जामोश पीड़ा का एक व्यापक माव-विध निमित्त होता है ।

कदा की प्रगाढ़ वन्धन-वर्धना का फौवितानिक परिरक्षण का हृद में देखने योग्य है, कहाँ काव्यभाषा का निर्मल-निर्दोष रूप कदा-सुख कुमार की अवतारणा है वास्तव्य का कोमल परिवेश निमित्त कर देता है :

माँ - फिर एक ठिठक दूरगत, मुँह उठी झुटिया घुनी,
 माँ उठ बाँड़ी मो मूक्य में ठेकर उत्कण्ठा घुनी ;

छुटरी उठी ऊठ, रज-झार बाँहें जाकर रिमिट नहीं,
निजा तापसी की जलन को धकल उठी बुकती चुनी !

“ संघर्ष ” तभी में वही तो प्रताप की रचना-प्रक्रिया उनके प्रीढ़
जहाँ के परिप्रेक्ष्य में - बहुत पुष्ट नहीं है, लेकिन ऊँची कुम्हरी की गूँझना को
जब ने पूरी विराटता में व्यापित किया है, जिसे “ देश-कल्पना काठ परिधि में
होती लय है ” जो वहाँ में देता या लम्बा है ।

“ निवेद ” में मनु और छड़ा है पुत्र पण्डित अन्ना की मेट के बाद
अन्ना का एक मीत प्रस्तुत किया गया है, जिसमें वह तरह-तरह के थिंकी में अन्ना-भाव
को वस्तुतः जीवन में लाया-कर्मिता का पोता है - जो मन्ना प्रतिमादित करती है ।
दुरु का एक ऐसा का प्रकार है :

सुख बौलाह कहूँ मैं

मैं मध्य की बात है का !

विफल होकर नित्य बंछ ,

लोफती का नींद के फल,

धनना धक ती रही जग,

मैं मध्य की बात है का ।

यहाँ क्रोध-विद्वन्शील स्तर पर बौलाहका जीवन में कसकती
अपेक्षा और ऊँच के बीच राहत पैन्नाली अन्ना-वृत्ति का खेल है । “ मध्य की बात ”
का धिब अन्ना है परिचालित जीवन में निहित ताजगी, ऊँचा, स्वन्दन, सुगन्धि,
नादकता और सुकुमारता को उभारता है ।

“ दर्शन ”, “ रहस्य ” और “ आनन्द ”, “ तर्क ” में काव्यमाणा
विद्वाना को उतना कुम्हपरक नहीं बना पाती, जितना अन्ना, काम, उज्जा भी तर्क में।
यहाँ कुछ ही लक्ष्य है, जिसमें जिविता जनी की स्थिति है । नटराज के नृत्य का
विराट मध्य खेल, ऊँचदश के कुम्ह का पुस्तक संस्मरी, तीनों लोकों की फेंकैली में
कुसुम प्रीढ़ वन्दनीष्ट, माम्भारीपर मीठ का अन्नात्मक विष्णु सुख लक्ष्य है, जिसमें

प्रसाद ने सहा-भेष्टा और चिन्तन गरिमा का मध्य संश्लेष किया है। 'जामन्द' रंग में पूरी प्रकृति का लीकोवर जामन्द बड़े मांगल, जीवन और पुष्ट विंगों में व्यक्त हुआ है।

प्रसाद की समग्र काव्य-रचनाओं के अध्ययन में उनकी संश्लेष रचना-प्रक्रिया के बारे में पाठक और समीक्षक की मान्य कई रूपों में विकसित होती है। इस संदर्भ में काफी बात उनके विंगों की संरचना की ठहर है। प्रसाद में बहुधा विंगों के गुपनीकरण की प्रवृत्ति है। 'छहर' की पहली कविता में कवि छहर के छिपे 'मर्यादित' की पराई' का विंग प्रस्तुत करता है। मर्यादित कवि में गुपन-कर्म है, उनकी मर्यादों की और अधिक गुपन का सामान्य ऐन्द्रिक संवेदना की पकड़ के बाहर कर देती है। इस दुपरी गुपनता की अवस्थिति में कवि छहर-यानी भावना, जीका है त्यन्दन - है अनुभव की और अधिक कोमल-गुपन बना देता है, तथा भावना को अनिर्दिष्ट अस्पष्ट प्रकृति का उक्ति देता प्रतीत होता है। मध्य के गुपनीकृत रूप का छोटी भी बढ़िया उपयोग प्रसाद 'जाम' रंग के इस अंश में करते हैं :

है स्पर्श मध्य के किछभित-ता
तंता की और सुजाता है ;
मुलभित हो जाँरी बन्द नित्य
तन्त्रा को पाप बुलाता है।

प्रथम प्रणय के स्पर्श का अनुभव - और वह भी देव-पुष्टि के स्थूल उद्गम विलास के विशील संदर्भ में - मध्य के किछभित-ता' के विंग में बहुत धा स्वर और निमित्त बन पड़ा है। नवी मानवीय पुष्टि की गुपन प्रेम-वृत्ति है अभिज्ञ देवपुष्टि के अराजक मनु का प्रणय-स्पर्श के अनुभव की पकड़ में लपकी होना स्वाभाविक है, और उनकी इस विशिष्ट स्थिति की 'मध्य के किछभित-ता' का विंग अपनी शाब्दिक अर्थ परत में अविलम्ब, गुपन-कर्म प्रकृति के माध्यम से उचित बनाता है। इस व्यापक रूप में देता जाए, तो सम्यता संस्कृति के उच्च विकास से गुपी हुए मानव के संदर्भ में भी (उनके प्रथम प्रणयानुभव काठ में) यह विंग सटीक ठहरता है।

जटिल अनुभव-निरीक्षण को उसकी पूरी जटिलता में संस्मरी का
 चक्षु की वास्तव्यता है परिवर्धित प्रकाश 'जो' में रात्रि के लिए स्मरीहीन
 अनुभव का विषय रहता है :

जुग स्मरीहीन अनुभव-नी
 गन्धन ताल के लगे
 का हाथी क्षान्त-रत्ना की
 लम्बा बल्लभ विह्वल है ।

अनुभव की प्रकृति सूक्ष्म-कमूरी होती है । जहाँ 'स्मरीहीन अनुभव'
 फलक की लीर अधिष्ठित सूक्ष्म जगत् प्रिया गया है । यथार्थतः अनुभव स्मरी का परिण
 होता है, लेकिन प्रकाश का अनुभव भी स्मरीहीन है । का तरह जब रात्रि की सूक्ष्म-
 कर्म प्रकृति को सामान्य ऐन्द्रिय विषयों से ऊपर उठा देता है । एक तो का लेश
 में लवि का अनुभव (रात्रि) सूक्ष्म है, दूसरे का अनुभव की संश्लेषण-प्रक्रिया ('जुग
 स्मरीहीन अनुभव-नी') लीर भी गहरी है । का तरह की दुहरी मूर्त्तानुमूर्ति 'लहर'
 के गीत 'भेरी लौनों की सुकड़ी में तु बनकर प्राण लगा जा रे' में भी देखी जा
 सकती है, यद्यपि वहाँ पर लवि की निवेदना विन्न लोटि की है ।

ब्रह्मा के शौन्ध्य को सूक्ष्म प्रभाव-आत्मक स्तर पर संश्लेषित करने
 की रक्षात्मक वैषम्य लवि प्रकाश में ब्रह्मा 'लौ' के वन्दनीय देखी जा सकती है,
 जिसका ब्रह्माचित्त्व है बड़िया उदाहरण वह लेश है, जहाँ ब्रह्मा के शौन्ध्य-कर्म के
 लिए साकार शौर्य के सूक्ष्मीकृत विषय की योजना है :

सुख लानन-बल्लभ में मंद
 पवन प्रेरित शौर्य साकार,
 रक्षित परमाणु परम शरीर
 लड़ा ही है मनु का जागार ।

यहाँ लवि को तो एक पूरे-ल-भूरा चित्र है, पर वह कितनी
 सूक्ष्म-विरल रेशाओं से बना हुआ है, यह देता जाना चाहिए । लवि की रक्षात्मक

एक के साथ " साधारण जीवन " का उल्लेख करता है -

“ पवन प्रेरित जीवन साधारण ”

— ऐसी जीवन की परिधियों जहाँ यत्किंचित् चिन्तात्मकता का निरसन हो जाती है, या यों ही, जो अन्तर्मुखी प्रकृति को :

यत्किंचित् परमाणु परमाणु जीव / बड़ा ही है मनु का जीवन ।

ऐसा "साधारण जीवन" ("साधारण" की रचनात्मक विडम्बना है), जिसमें जीवन परमाणु के परमाणुओं से बना हुआ है । एक प्रकृति द्रष्टव्य है) और एक ही नहीं, जो मनु का जीवन बना कर बड़ा हुआ है (यह दूसरी प्रकृति है) । जब इतना सूक्ष्म-गोचरिष्ठ रूप में है, तो प्रकृति और नहीं प्रभाव है मण्डित शक्ति के जीवनरूपी व्यक्तित्व की पहचान की जा सकती है ।

जैसे एक पंक्ति में बड़ा की सहायता मुझ को एक अन्य सुखीकृत बिंदु में से उतारा गया है :

हैं ही का मद-विच्छल प्रतिबिंब

मधुरिमा ऐसा बहुत काय ।

इस तरह के बिंदु अन्तर्मुख की ही के स्तर पर प्रत्यक्ष और विस्तारशील बनाये रखते हैं । " हैं ही नहीं ", हैं ही का मद-विच्छल प्रतिबिंब --- एक निम्न तंद्री में मनु की जड़ताग्रस्त स्थिति को कवि " ज्योति का बुँका-सा प्रतिबिंब " कहकर बहुत बलात्मक अस्पष्टता के साथ व्यक्तित्व करता है ।

यह तो एक, और बहुत रचनात्मक, कोशिश हुई - सूक्ष्म बिंदुओं की और प्रकृति बनाने की । दूसरी कोशिश है व्येताग्रस्त स्मृत बिंदु की ही प्रकृति बनाने की, जिसके फलस्वरूप उनकी स्मृति का निरसन होता है । बड़ा के रूप-रूप में कवि निजगी के फूल का बिंदु प्रस्तुत करता है :

नील परिवान बीच सुझार

बिंदु रहा मूढ अन्तर्मुख का,

बिंदु ही ज्यों बिंदु का फूल

मन का बीच गुलाबी रंग ।

सामान्य फूल है जहाँ बिजली का फूल " अपनी अनुसूची चमक, पूरकता, तम और मणिता की निजी-सुखी व्यक्तियों की गंगाजला से बड़ा है। तान्दर्य-कुम्भ को नसिजित बनाये रहता है। इसी तरह सामान्य फूल को कसिया प्रदान करने की दूसरी उद्देशनीय प्रक्रिया "उज्जा" तनी के छा तों में फैली जा सकती है :

जिन हन्द्रपाठ के फूलों है
 लेख सुखान क्या राग भी,
 सिर नीचा कर हो गूँस रही
 माठा फिलो मधु-धार डी ?

उज्जा माठा के लिए - सुनती माठा के लिए - मधुधार डारनेवाली माठा गूँस रही है, का माठा के बनाने में राग भी सुखान क्यों का योगदान है, जिनकी विशिष्टता तमों है कि वे हन्द्रपाठ के फूलों है लिये गये है, सामान्य फूलों है नहीं। हन्द्रपाठ करने मायावी-वाक्यनिक रूप में प्रेम की लोक मणिमाजीन को प्रत्यक्षा कर देता है। तब के छा तरह के प्रयोग माणा को विपुल कामता प्रदान करते है, फिलो कि कुम्भ धुनशील बना रहता है।

प्रसाद के बिंबों की संरचना में दूसरी प्रक्रिया कहाँ फैली जा सकती है, कहाँ कवि बिंबी पुनः-कुम्भ स्थिति कावा वृत्ति को लेख जसे बिंब निमित्त करता है। " गौँसु " का प्रसिद्ध कंद है :

मायकता से जाये तुम
 संज्ञा है की गये थे
 हम व्याकुल पडे विरहसे
 ये ऊँचे हुए नही है।

प्रमास्पद के वाक्यन है प्रेमी के मानस में उपर अनुसूची हर्ष की मायकता की कुम्भ-कोष स्थिति बहुत संश्लिष्ट हों से संवेध बनाती है। प्रेमी के लिए प्रमास्पद के व्यक्तित्व की चरम प्रमावीत्यादकता की स्थायित्व करने की लोक प्रक्रियावी में है मायकता का बिंब बनायाच ऊपर उभर जाता है। इसी तरह प्रमास्पद की

सामान्य फूल है जहाँ बिजली का फूल " अपनी अनुसूची चमक, पूरनता, तम और मणिता की बिजली-सुती व्यंजाओं के केशवता से बढ़ा के सौन्दर्य-अनुभव को गतिशील बनाये रहता है । इसी तरह सामान्य फूल को कर्मिता प्रदान करने की दूसरी उद्देशनीय प्रक्रिया "उज्जा" तभी के छा कों में फैली जा सकती है :

जिन हनुमन्त के फूलों से
 ऊपर सुहाग कण राग भी,
 सिर नीचा कर हो गूँस रही
 माता जिनो मधु-धार ढरे ?

उज्जा कहा के छिर - सुसती मान के छिर - मधुधार डारनेवाली माता गूँस रही है, का माता के कानों में राग भर सुहाग कणों का योगदान है, जिनकी विनिष्ठता क्षम है कि वे हनुमन्त के फूलों से लिये गये हैं, सामान्य फूलों से नहीं । हनुमन्त जिन मायावी-आकर्षक रूप में प्रेम की लोक मणिमालीन को प्रत्यक्ष कर देता है । कवि के इस तरह के प्रयोग भाषा को विपुल क्षमता प्रदान करते हैं, जिनो कि अनुभव पुनर्जीव बना रहता है ।

प्रसाद के बिंबों की संरचना में दूसरी प्रक्रिया कहाँ फैली जा सकती है, यहाँ कवि जिन पुनः-अनुर स्थिति कावा वृत्ति को ऊपर उठा बिंब निर्मित करता है । " वीसू " का प्रसिद्ध छंद है :

मादकता से बाये तुम
 संज्ञा से जी गये थे
 हम व्याकुल पड़ बिछाते
 थे ऊपर दूर गये थे ।

प्रेमास्पद के वागमन से प्रेमी के मानस में उपर अनुसूची हर्ष की मादकता की अनुसूची-नोपल स्थिति बहुत संश्लिष्ट हो से संवेध बनाती है । प्रेमी के छिर प्रेमास्पद के व्यक्तित्व की चरम प्रभावोत्पादकता की स्थापित करने की लोक प्रक्रियाओं में से मादकता का बिंब कनायास ऊपर उठा लाता है । इसी तरह प्रेमास्पद की

प्रस्थान करना भी संज्ञा का ही माना है । यहाँ विद्युत्त सैती संज्ञा की नाभिद्वि स्थिति प्रेमात्मक है बिजुलें हुए प्रेमी को चुड़ार पीड़ा का शान्त पंगिमा के साथ प्रगल्भ होती है । जीवन की निरक्षेपता थिलकुल प्रत्यक्ष हो उठती है । इस गंभीर निवर्णन के मुकामों बाद की दो पंक्तियाँ ('हम व्याकुल पड़े गिलहरी' / 'मे उतरे हुए नीचे है') हुए लकी जाती है ।

“ सानासनी ” के “ चिन्ता ” संग में कन-भंगियों के नभिस यानी विलास-भुल - तो बहुत गानक, चुड़ार और उजक बनाने के लिए “ कवि ” कन-पीड़ा सुख का चुड़ार जहाँ बिंब प्रस्तुत करता है :

वह कन-पीड़ा-कुम्भ-सा
कन-भंगियों का नभिस,

सामान्य कलेरण प्रक्रिया में चुड़ार के लिए स्कूल का चुनाव होता है । यहाँ स्थिति इसके विपरीत है - प्रस्तुत स्कूल है, उसके लिए चुड़ार बिंब रखा गया है ।

जटिल कुम्भ-संरक्षण की कवि-प्रक्रिया का समन होमा पड़ता है, यह उसकी कवितावैता है । इसके लिए प्रताप कभी-कभी चुड़ी बिंबों की चुड़ार-कामता का उपयोग करते हैं । प्रेमात्मक के व्यक्तित्व का संश्लिष्ट कुम्भ प्रस्तुत करने के लिए कवि चंचला और पाँदरी की संपुक्त कवस्थिति करता है :

चंचला स्नान कर कवि
पाँदरी पर्व में होती
उस पावन तन की शोभा
जालीक मधुर की होती ।

केशा में निहित कीप्ति, तीव्रता, चंचला और पाँदरी में निहित शीतलता, भास्वरता होती कवि-कवियों परस्पर टकराकर प्रेमात्मक के व्यक्तित्व की प्रभाव के स्तर पर (और रूप के स्तर पर भी, क्यपि जहाँ ऊपरीपन रहता है) समुची पहचान संभव करती है । नारी की रूप-कवि में तड़प और शीतलता के मेल का थिलकुल सटीक रूपान्तर यह चुड़ी बिंब-योजना कर ली है ।

(८१)

नारी रूप में परिष्कृत 'बौद्ध' के आत्मन का रूप एक अन्य
रूप में ठीक के दूसरे बिंदु में से उभरता है :

जिन्हें इतराई फिरती

नारी निरुपेक्ष सुंदरता

कठिनी पड़ती ही जिन्हें

शिशु की पावन निर्मलता ।

यहाँ शौन्ध्य के अपने दोनों पक्षों- पावन और निर्मलता का एक
। निरुपेक्ष सुंदरता - कभी, हठात्त मद पर - कुछ-कुछ नहीं, एक साथ ! शौन्ध्य
मुक्त हो - वा अन्य किसी भी सुन्दर-नीति अनुभव को - जड़ न होने देने की
रूप में प्रभावदात्मक संस्मृति की अपनी अन्य विशेषता है । प्रस्तुत रूप में नारी
की सुंदरता 'वीर' शिशु की पावन निर्मलता 'के' तनाव और संश्लेष से कवि
यों की अनुभव का सपना, अत्यात्मक तथा जास्वर बना देता है ।

'कामायनी' के बड़ा 'एक' में मनु अपनी कठिनी ग्रस्त स्थिति के
कहते हैं : 'शून्यता का उजड़ा-सा राज ।' यहाँ 'शून्यता' के सुन्दर बिंदु में
'त-सा राज' के बिंदु को आरोपित किया गया है । विनाश के लिए प्रयुक्त
दोनों बिंदुओं की सम्मिश्रित अवस्था में मनु के जीवन में गहराये अवसाद, नैराश्य
विष्टता, विभ्रम की प्रभावदात्मक ढंग से विवृत करती है । इसी तरह 'बड़ा'
में अपनी जीवन की अजीबनता (जिन्हें रचनात्मकता की शुद्धता नहीं है) से
मनु की स्थिति 'सौखीन शून्यता' की सुन्दर और आरोपित बिंदु योजना
प्रत्यक्ष होती है :

सौखीन शून्यता में प्रतिपल अकलता अधिक जुड़ती रही ।

बड़ा के संदर्भ के लिए अवीर मनु के प्रति स्थापित होने की उपलब्धि
के मन की लज्जा, उत्कंठा, वासना, वासना का बहुत मानिक और संश्लेष
प्रस्तुत रूप में आरोपित बिंदुओं के माध्यम से जुड़ा है :

दून-उत्थिता ही गहन-सह पर न चढ़ती दीन,

यही शिशु निर्मलता में ज्यों बौद्ध-मार नीन ।

मुक्त की मूर्ती का पुनर्जागरण के भार

जब वह पाकर पुरुष का नवीन उद्धार ;

यहाँ लक्ष्मी और तनू के स्फुट और परंपरित चिंतों में
सुप्त और गहन के चिंतों को गहरोपित किया गया है । शिशिर-निरीप में
नवीन जीव-भार है कसती ; किन्तु गहन-भार पर चढ़ने का प्रयत्न कसती कम-
लता का वह एकज्य धरा को जटिल पुनर्जागरणःस्थिति को तैयार बनाता है ।

चिंत-जीवता में तनू प्रताप के विशिष्ट प्रयोग काव्यभाषा
के रचनात्मक मापन में केन्द्रीय स्थान रखती है । काव्यभाषा की उच्च-हृदि क्रम
के प्रयोग " मधु " और " मलय " प्रताप में अभूतपूर्व प्रत्यग्रता है तैयार हो जाती
है । " मधु " का प्रताप में बहुत अधिक प्रयोग किया है, लेकिन वह प्रायः हर स्तर
पर तापीय व्यंजनाई उद्भूत करता है । मधुका - का और उद्धार का है वह, तो
जीवन के ऐतिहासिक पक्ष की समृद्धि - के अनुभव को जगाव रखती की उन्हें (और "
मलय " में) अभूतपूर्व कामता है ।

प्रताप की काव्यभाषा के संबंध में वह एक उत्कृष्टतम तथ्य
है कि वह गहनान्वतः तत्त्वमयी है, किन्तु उन्हें निराशा की तत्त्व काव्यभाषा
की समाप्तपरकता नहीं है । कभी-कभी प्रताप में शब्दों के ठेठ तथ्य रूपों की
कामता का भी अव्यक्त साक्ष्य उपयोग किया है । विशेषतः प्रणय और विद्यान्ति
के बहुत वैयक्तिक-संबंधशील अनुभव क्रम में । " कामायनी " में केन्द्रांत में लज्जा के
वैयक्तिक प्रयोग पर बला अपनी-व्यापक स्तर पर नारी मान की शरीरगत
कामलता और दुर्बलता के साधन की विवशता (यानी पुरुष के प्रति समर्पण
की उत्कण्ठा) का उल्लेख करती है । इस संपूर्ण स्थिति को लंबे का एक प्रयोग
" डीठा " स्थापित करता है :

पर न भी क्यों हत्ता डीठा

कम ही होता जाता है ।

" लहर " के गीत " ठे कड़ वहाँ मुलाया देकर " में " डीठे " प्रयोग विद्यान्ति
की अधिक मानिक और प्रवर्णशील बना देता है :

(८३)

जहाँ तोंक-नी जीवन-शाय
 डीछ अपनी लौकल शाय
 नीछ कवन है छुछाती ही

“तोंक” के बजाय “तोंक” प्रयोग (जहाँ तोंक-नी जीवन-शाय) अपनी लौकलगत अधिक धीरे ली-शाय के कारण जीवन में वास्तविकता और विश्रान्ति की स्थितियों को गहरा देता है।

विशेषणों में - उनकी उत्तरावस्थाप्रक प्रवृत्ति होने के कारण व्यक्तित्व निकारना अपने में लठिन कार्य है। जटिल जीवन-स्थितियों से जुकने में सुलानुभूति करनेवाली प्रताप की मानसिकता उस कार्य को पूरा करने का दायित्व लेती है। छीछिछ का रमेश चन्द्र शाह कहते हैं कि ‘प्रताप के विशेषण उत्तरावस्था में नहीं होते, वे बात को सूक्ष्म परिभाषा प्रदान करते हैं’-^१ तो बात समझ में आती है। “नृत्य-लिपि” विशेषण में निहित व्यक्तित्व का यह रूप देता जा सकता है। दो उत्तरावस्था रहे जा रहे हैं :

प्यार भर श्यामल बम्बर में जब लौकिक की झूझ खीर,
 नृत्य-लिपि बिछी पड़ती हो बदन कर रहा जो समीर,

(‘उत्तर’)

उन नृत्य-लिपि विश्वासी की कितनी है मोहमी माया
 जिनसे समीर बनता-बनता बनता है प्राणों की शाय।

(‘कामायनी’-“बासा” संग)

दोनों स्थलों पर “नृत्य - लिपि” प्रयोग कवि के विशिष्ट भाव संकेतन में खीरता, मादकता, सुझारता, कसता, मरता आदि की ली-शायें उद्भूत करता है। जीवन का लोमछ-मध्य रूप प्रत्यक्ष ही उठता है। “उत्तर” के प्रसिद्ध गीत “माह रे, वह खीर जीवन” में “खीर” विशेषण जीवन का मूल बने जाते लगे लगे है।

“बासा” का एक छंद है :

१) बार शायबादी कवितारें : और उनके कवि (‘कल्पना’, माघ, १९७१)
 पृ० २२५।२१

सौंदर्यी कभी न बैसी
फिर निज-कुन्ध में भौर
चाँदनी लिपि कसायी
सुख के सपनों से भौर ।

यहाँ बिना किसी प्रत्यक्ष जागिक भेष्टा का ज्ञान कि कवि ने मधुच्छा में सही मुख्य भावकता को लिपि कसायी सौती चाँदनी के रूप में है उभारा है । स्मृति-रूप में होने के कारण यह कैन और दृक्कग्राही बन पड़ा है । चाँदनी के विशेषण लिपि " भौर " कसायी " मधुच्छा के अन्तर्गत सुकुमार भावक प्रक्रियाओं को अपने में अनुस्यूत किया हुए है ।

काव्यभाषा की संरचना में सामान्य है प्रतीत होना, लेकिन वस्तुतः अक्षर, व्यंजनों का कुशल प्रयोग कवि ने कहीं-कहीं किया है । " छहर " के दो गीतों - " बाह रे, वह खीर यौवन " और " और, कहँ देता है तुमने मुझे प्यार कानिबाँठ को " में क्रमशः " बाह " और " और " व्यंजन यौवन और प्रेमास्पद के प्रति कवि की उलक, लीनता, वैषम्य, विश्वलता, तड़प का अत्यन्त सुकुमारता है संस्मरी करता है ।

प्राप्त में वाक्य-विन्यास की मौलिक सूक्ष्म-सूक्ष्म लायाबादी कवियों के बीच उन्हें एक विशिष्ट स्थान देती है । " फरना " की विन्यास कविता के लम्बे, जटिल वाक्य-विन्यास है कवि की वाक्य-विन्यास-संकेपी जागामी गति का बीज हो जाता है । गीतों में उारी विशिष्ट भावसिक्ता कवि गठन में विशिष्ट वाक्य-विन्यास के बीच गहरी हो जाती है । " छहर " के गीत " मधुर नाथी संज्या में जब रागारुण रवि होता वस्त " में संज्याकालीन उदास होन्वय । बालीकृत कवि की वैकली संयुक्त वाक्य में एटीक डंग है रुपायित हो गयी है । कामायनी के लज्जा " संग में लज्जा द्वारा होन्वय के विराट्-मध्य रूप का वर्णन ल लुन्वा के लम्बे विस्तार में निरंतर उठता है ।

वाक्य के दूरगामी विस्तार में भाव की बाह्यिक एकता का

(८५)

सा बना रहना का बात का धुनक है कि कवि कुछ भिन्नो के निर्माण की गतरी
उपलब्धि के लक्ष्य संश्लिष्ट रहना का प्रस्तुतीकरण कर रहा है। संयुक्त वाक्यों में
उनकी जटिल-सम्बन्धित वस्तुस्थितों का प्रीतिपूर्ण वातावरण हो जाता है।" विभाषा
में ज्ञान प्रकृति के कर्तव्य का-सा " है दुरु हुआ वाक्य एक छंद में-या कि
वीथ में - नहीं पूरा होता, वह तो वहीं जित्त छंद में पाकर पूरा होता है। इस
तरह विज्ञान का-सा पर पूरा-का-पूरा वस्तुस्थिति कवि गिरफ्तार है। वह एक रोपक
तक है कि वाक्य-विन्यास की वह विशिष्टता बहुत स्थलों पर कवि की नीरस
हृदिभूतात्मक वाक्य-संरचना की सुदृष्टियों को नष्टवर्धन कर देती है।

निराशा की काव्यभाषा(क) विकास-क्रम

निराशा की गत्यात्मक भाषा-भेदा की पूरी जानकारी उनकी काव्यभाषा में विकास-क्रम के अध्ययन से मिल सकती है। विकास का रुढ़ अर्थ - उन्नति प्रस्तुत प्रांग में अभिप्रेत नहीं-सात तौर से निराशा की काव्यभाषा के संबंध में तो और भी नहीं, क्योंकि वे अपनी पहली प्रकाशित रचना 'बुझी की कड़ी' की नई रचना-प्रक्रिया से ही पाठक और समीक्षक को झकझोर देते हैं। विकास-क्रम से तात्पर्य है - कवि की विविधरूपा काव्यभाषा की एक ही काल में अथवा विभिन्न कालों में बपटती हुई प्रवृत्तियों का क्रम।

कवि का प्रथम काव्य-संग्रह 'परिमल' (१९२६ ई०) अमृत और अभिव्यक्ति की अनेकसुखी प्रकृति के कारण उनकी जागामी व्यापक काव्य-भेदा की और स्पष्ट संकेत करता है - विशेषतः अन्य समापर्मा कवियों - प्रताप, पंत और महादेवी - की प्रारंभिक कविताओं के अध्ययन की तुलना में 'परिमल' के कवि की भाषिक सर्वात्मकता स्मरणीय है। यों तो 'परिमल' में प्रायः भाषा के सत्तम रूप का उपयोग हुआ है, किन्तु 'यमुना के प्रति' की उदात्ता-प्रधान, कलकारिक कविता के अन्वय के साथ लग्ना सभी श्रेष्ठ कविताएँ सायाग शिल्प-योजना की आश्रय नहीं है। और 'यमुना के प्रति' कविता अने उक्ति-वैचित्र्य और विशेषण-बहुलता (जो निराशा की काव्यभाषा का वैशिष्ट्य नहीं है) के बावजूद वास्तविक जीवन-संकेत से परिपूर्ण है, जिसमें स्मृति-चित्रों के माध्यम से मध्य काल की पूरी सुन्दारता के साथ भाषा में उतारा गया है।

हायावादी काव्य के साथ कविता का शाब्दिक अर्थ देने की परंपरा अमृतगीति सिद्ध होती है और इस रूप में कविता काव्यभाषा की उद्गीर्ण पुनर्जीव

सुखसा और अनिर्दिष्ट प्रकृति है अधिक वात्सीयता और वात्स्य-विश्वास से जुड़ी है ।
 कविता का शाब्दिक तर्क न हो सकने की स्थिति में पाठक और कमी—कमी समीक्षाक
 सीफता है, पर श्रेष्ठ कविता की समस्त तर्क-प्रक्रिया शाब्दिक तर्क न हो सकने की
 सीधी और सरलीकृत प्रकृति से परे होती है । जो शायदावादी कवितारें अपने रचना-
 संगठन में प्रौढ़ हैं, उनमें इस गुण की व्यवस्थिति अधिक महत्वपूर्ण लगती है । इस
 दृष्टि से 'परिमल' की 'मीन' कविता पछी जाती है :-

बैठ हैं कुछ देर,
 बाजी, एक पक्ष के पक्षिक है
 प्रिय, वंस और जनत के,
 कम-गहन-जीवन पर ।
 मीन मनु हो जाय
 भागा मूकता की बाढ़ में,
 मन सरलता की बाढ़ में
 जल-विन्दु -सा बह जाय ।
 सरल, अति स्वच्छन्द
 जीवन, प्राप्त के लघु-मात्र है
 उत्थान - पवनावात है
 रह जाय कुल, निर्द्वन्द्व

ऐसी कविताओं की भाषा का विश्लेषण (विश्लेषण के
 प्रचलित तर्क में) नहीं किया जा सकता, शाब्दिक तर्क करने की कोशिश तो और
 भी आकलन सिद्ध होगी ; केवल उनके अन्तर्गत में हिस्सा लिया जा सकता है । जीवन
 की परमता का साक्षात्कार यों तो कवि बड़ी सत्यता से करता है - वाक्यों के
 सरल विन्यास में, परिचित शब्दों, प्रतीकों में, किन्तु इस सत्यता-भारलता में किसी
 अतिरिक्त संकेतितता को नजरबंद कर देने पर कविता की उपलब्धि का ही कदावा
 नहीं होगा । कम-गहन-जीवन पर कर सरलता की बाढ़ में कलने की, अति-स्वच्छन्द
 सरल जीवन बनाने की क्षमता की यह है - कुछ देर के लिए : ' बैठ हैं कुछ देर ' ।

यहाँ कुछ 'देर' की मानवीय जीवन की अधिकांश जटिलता को उभारती है। कुछ 'देर' - फिर तो जीने का-गहन-जीवन है चुकना है। यों, यह अवश्य है कि प्रायः कान्ठों का वह मीन - मधु मीन - संघर्षमय जीवन की रात और अतिरिक्त ऊर्जा प्रदान करेगा। आध्यात्मिकी काव्य का बहु प्रचलित प्रयोग 'मधु' जीवन के वात्सीय कान्ठों को अधिक मर-भूरा बनाने की कोशिश में लाजा छोड़ कर गहरी संवेदना में झोझता भरता है। भाषा की सरलता में छिपी हुई उस जटिलता की और विनिर्मुक्त नवरातनी में फैल दिशा है - 'किन्तु एकल कविताओं में 'स्वामाधिक' और 'सरल' भाषा गंभीर दृष्टिपात करने पर सामान्यतया प्रकाशित करती है कि वह उस बात संदर्भ को उपलब्ध करने के लिए अमूर्त संकल्प को अपने ऊपर धिपार हुए है।^१ दूसरी कविता 'शेष' का भाषा-प्रयोग एक दृष्टि में प्रायः गपाट और कृष्ण संवेदना के प्रति आग्रही प्रतीत होता है ; किन्तु उसकी दुसरी ओर और परिचित प्रतीकों में प्रतिष्ठित जीवन की साधकता का एकाग्र होने पर पूरी कविता मानवीय अपूर्णता, बेकरी और अपने अपने पड़तावे का संश्लिष्ट अनुभव बन जाती है।

विषम-मात्रिक हृद में प्रणीत 'बादल-राग' खड़ी बोली पर आधारित काव्यभाषा के अनुपम स्वर-विस्तार एवं नाद-योजना की लभावनाएँ इस रूप में पल्ली बार उद्घाटित करता है। अपनी संस्कार-निष्ठ काव्य-भाषा में सांस्कृतिक अनुभवों का रचनात्मक उपयोग करने की प्रवृत्ति निराळा में प्रारंभ है रही है। 'बादल-राग' के तीसरे सप्ठ में सव्यसाची ध्वनि के पौरौषिक रूप का निवारण किया गया है। सव्यसाची ध्वनि के रूप में परिकल्पित बादल का पैदा-रत क्रीड जीवन विशेष प्राणवशाके साथ मुसरित हुआ है। इन तीनों तत्वों-स्वर, विस्तार नाद-भयता और सांस्कृतिक अनुभव - का प्रयोग आगामी संकल्प 'गीतिका' के अनेक नीतियों में अपनी चरमता पर पहुँच गया है।

१) But 'natural' or 'Simple' language in successful poems usually proves, on reflection, to conceal unique arrangements for achieving that very illusion.

‘परिमल’ के इस वैशिष्ट्य का उल्लेख करते समय यह नज़रबंदी नहीं किया जा रहा है कि उसकी कुछ कवितारें अपनी भाषा-भूमि और अभिव्यक्ति में ऊँची हैं। वहीं तो उनमें रीतिशास्त्रीय साज-सज्जा है, वहीं शायारवादी की अपनी ही बनती हुई काव्य-हृदि की प्रवृत्ति है। ‘नयन’, ‘नाया’, ‘नयन-मुनी’ की शब्दावली, ‘रास्ते के फूल’ है ‘कवितारें छी कौटि की हैं। इस तरह की प्रवृत्ति फुटकर रूप में ‘कनामिका’ संस्करण तक में मिलती है। लेकिन यह उल्लेखनीय है कि अन्य शायारवादी कवियों की जहाँ अपनी ही लीकों का अधिक मात्रा में और अधिक दूरी तक - संवेदना और नाया दोनों स्तरों पर - पोषण किया है, वहीं निराशा में यह प्रवृत्ति कम है, उन्होंने अधिकतर अपनी जनाई लीकों को छुद मिटाया है।

‘परिमल’ के बाद कवि का दूसरा संस्करण ‘गीतिका’ (१९३६ ई०) शायारवादी काव्यमात्रा के और निश्चय का संकेत देता है। संस्कृत निष्ठ शब्दों का भरपूर और सर्वनात्मक उपयोग करते हुए कवि ने ‘गीतिका’ के गीतों में गंभीर चिन्तन, सांस्कृतिक संकेतों, विविध प्रणय-स्थितियों को व्युत्पन्न करने की सफल चेष्टा की है। संगीतात्मकता के केन्द्र में रखकर रचे गये इन गीतों में कविता के ऊँच और कविता की रचना-प्रक्रिया को उजागर रखने की सज्जता है। ‘गीतिका’ की भूमिका में निराशा में लिखा है - ‘प्राचीन कवियों की शब्दावली, संगीत की रक्षा के लिए, किसी तरह जोड़ दी जाती थी, इसलिए उसमें काव्य का एकान्त भाव रहता था। जाप तक उनका यह दोष प्रदर्शित होता है। मैं अपनी शब्दावली को काव्य के स्वर के भी सुधार करने की कोशिश की है।’

कवि की शिल्पी रूप ‘परिमल’ की जैसा गीतिका में अधिक उभरा है। उसमें एक तो, संस्कृत के नाय-तत्त्व को, उसकी संगीतात्मकता को, उसकी उमास-मरकता को हिन्दी के ग्रहणशील रूप में पुनर्निर्माण - पचाने की कोशिश है इसलिए है सामासिकता के उदाहरण स्वरूप ये कंठ रहे जा रहे हैं -

‘ज्वा-मुड़ - नार नय-नार नर , (गीत सं० ३)

नय ज्वाड़, नर-नय ज्वाड़-नर , (गीत सं० १३)

नर नय-ज्वाड़ नय-ज्वाड़, (गीत सं० २३)

दुसरे, बहुत कम शब्दों में गूढ़ कल्पनाओं की विन्यस्ति है ।

‘पावन करो ज्यन’ (६) गीत में कवि ने रश्मि से नील कमल पर उतरने की प्रार्थना की है, जिससे कि वह कमल के क्युलों (कमल पर बीस की बूँदें पड़ी हैं, जिन पर कवि-कल्पना है कि वे सूर्य के किरणों में कमल के नेत्रों में निःसृत जल-विन्दु हैं) को गिरा सके । कवि का शब्द-संग्रह इस पाव को समझने में उत्कृष्ट भेदा करता है -

प्रसू शरदिन्दु-वर
पद्म जल-विन्दु पर
स्वप्न-जागृति सुख
दुःख-निधि करो ज्यन !

‘ज्वामिका’ (१६३०) संग्रह में तत्काल शब्दावली पर आधारित भाषिक सजीवता के प्रति कवि का समझ और आत्म-विश्वास अधिक प्रकटित हुआ है । ‘प्रियती’, ‘रेशा’ जैसी उन्नी प्रणय-कविताओं में कवि ने पारंप्रिक रीति से संस्कृत शब्दों का प्रयोग किया है । इन कविताओं की रचना के माध्यम से कवि ने इस धारणा का उन्मूलन करता है कि लड़ी-बोली में संस्कार और परिष्कार की न्यूनता है । ‘ज्वामिका’ में ही ‘राम की शक्ति-पूजा’ है, जिसके उन्ने सुगठित रचना-विधान में लड़ी-बोली पर आधारित काव्यभाषा की अपूर्व व्यंजना प्रकटित हुई है । रचनात्मक काव्य-व्यक्तित्व भाषा के किसी प्रीति को उन्मुक्त कर सकता है-यह ‘राम की शक्ति-पूजा’ में देखा जा सकता है, जिसका आरंभिक तत्काल सामाजिक रचनात्मकता का उदाहरण है, जबकि कविता के बीच के क्षेत्र में व्यंजना का सुमान को प्रबोधन भाषा की पीछे बाकी को उभारता है ।

‘ज्वामिका’ की कुछ कविताओं की रचना के साथ निराशा दोरी शिल्प के प्रतीता के रूप में सामने आती है - ‘दान’, ‘वनजला’ और ‘सरोज-स्मृति’ में कविशक्त और यथार्थरूप शिल्प की सह-विन्यस्ति हुई है - हास और ही ‘सरोज-स्मृति’ में ही गीत का दोहरा रचना-विधान तत्काल और तत्काल पर आधारित भाषिक संरचना - स्पष्टीकरण है । तत्काल शब्दों के बीच में तत्काल शब्द की निरंतरविधि विन्यस्ति ‘ज्वामिका’ की जिन कविताओं में देरी का

सकती है, जो प्रवृत्ति का लीर समनक्ष परकी गीती में विकसित हुआ है ।

‘ ज्ञानिका ’ में जहाँ एक लीर ‘ गरण-दृश्य ’ भी सुन्दर - गंभीर गीति-रचना है, वहीं ‘ हुआ बासमान ’, ‘ ठूँठ ’, ‘ वे किसान की नयी बहू की लौटे ’ जैसी कारणपरक कविताएँ हैं, जिनमें मल्लयहीन समकों जगैवाले, जन-सामान्य में प्रचलित शब्दों का रसकात्मक उपयोग किया गया है । जगिजात्परक कविताओं के मध्य जो तरह की जन-संवेदना है संबंधित कविताएँ निराशा के मत्स्यात्मक काव्य-व्यक्तित्व का संकेत देती हैं । ‘ हुआ बासमान ’ का एक बंद उद्धृत किया जा रहा है -

बहुत दिनों बाद हुआ बासमान ।
निकली है धूप, हुआ सुश जगन ।
दिखी दिखाएँ कलके पैड़
बाने जो की ठौर- गाय- मी - मँड
रुने लगे लड़के पैड़ - पैड़
लड़कियाँ बरी की कर भासमान ।

वस्तुवाचकता के स्तर पर उतर जाई यह भाषा यद्यपि किसी नवीन्यन की वाग्वत करती नहीं लाती, किन्तु कवि के पिशा-प्रयाण का संकेत देती है । सच तो यह है कि जन-साधारण के जटिलता शुन्य मानसिक उल्लास के वक्ता में ऐसी ‘ सीधी ’ भाषा ही उदात्त होती है । ‘ सहज ’ कविता में तो कवि जो प्रकारान्तर है संवेदना लीर भाषा की सामान्यता, दुःखता की लीर निर्दिश करता है -

सहज सहज पग भर बाजी उतर,
देख वे सभी तुम्हें पथ पर ।
वह, जो सिर नीक छिये जा रहा,
वह, जो कंधे को मल्ला रहा
वह, जो हा जती बतला रहा
देखूँ वे तुम्हें पैर बाँधे भी हैं ठहर ?

‘ ठूँठ ’ कविता जिन रसा-विधान में बनी है । कवि ने ठूँठ

फिर माधुरी तककी कामवाली पस्तु का प्रतीक रूप में ग्रहण किया है, और उसके माध्यम से जीवन की उदासी, शीशीनता की गहरी व्यंजनाएं विकसित हुई हैं । निराशा की ऐसी अवस्थाएँ नहीं अवस्था की रचना-प्रक्रिया की जाधारमूमि निर्मित करती हैं । मैं जैसा “, स्नेह-निर्भर कह गया है “ (“ कणिताना ” में संश्लिष्ट) की भावमूमि से उमानान्तर वह गीत निराशा की सतत विकानशील और नीलिका रचना-प्रक्रिया का परिचायक है फिर पुरे-का-पूरा ही उद्भूत किया जा सकता है :

ਭੁੱਖਾ ਮਰ ਜਾਵੇ ।

गयी छापी मर्या

मया च सखि साध ।

जब वह बसंत से होता नहीं और

परखित, मुकता नहीं अब यह पुनः-ना,

सुख ही काम के फल नहीं है तीर,

गाँव में बैठते नहीं पाथिक बाह्र भार,

करते नहीं वहाँ दो प्रणयिनी के नयन-नीर ।

ब्रह्म वृद्ध विद्या श्रुति

बैठता हुआ कर याव ।

ऐसे नीतियों में ज़रिफ़ प्रस्तावनों के जाकज़ीण है मुक्त होकर कुम्भ
की उसकी पूरी गरदाई में हुता है । जीवन के हल जाने से उसकी शीमाहीनता और
कुम्भगीता के पैसद रक्षास की मामिक स्थिति का संश्लिष्ट वजन ठूठ के बिंब में
हुता है ।

१६२० ई० में ही निराला ने 'तुलसीदास' काव्य का प्रकाशन हुआ। इसमें संस्कृति की सफायात्मकता के प्रश्न को उठानेवाली 'मानसिकता' संस्कारशील शब्दों से भरी करती है। हृद की मौलिक प्रकृति और उसका व्यापक सब्यों के बाटिल रूप, सुलभ-गंभीर कल्पनाएँ इस काव्य को सामान्य की धिता में विशिष्ट बना देती है। कवि के शाब्दिक स्वेच्छाचार या दूसरी तरह से कहना चाहें तो मायागत वाग्मियात्म्य का 'राम की शक्ति-पूजा' से भी अच्छा उदाहरण 'तुलसीदास' में देखा जा सकता है, क्योंकि यहाँ कवि संस्कृत के कौशलावी शब्दों का भरपूर उपयोग

करता है, इतना ही नहीं, उनमें सम्मिश्रित रूप भी अनुस्यूत करता है।

शब्दों के अभिजात संस्कार का इतना दूरगामी उपयोग करने के बाद "कुसुमुता" (१९४२) की रचना अपने सामने एक मुक्त जा रही है।

"कुसुमुता" का नामान्वय में रही-रही भाषा के घोंघणापूर्वक रक्षात्मक की शुरुवात करता है। जहाँ तत्काल शब्दों के भरपूर और बड़ा उपयोग है कवि ने हिन्दी के अभिजात शब्द-कोश की संवेदना की है, वहीं वहीं "कुसुमुता" के माध्यम से एकदम साधारण ग्रामीण और कठोर शब्दों में गारा-भूरा वात्सविस्वार्थी व्यक्तित्व छिरा है और इस परंपरित पारणा को निर्मूल कर दिया है कि जिविता की रचना के लिए संस्कारशील शब्द ही उपयुक्त होते हैं। यहाँ तो उई शब्दों और एकदम ग्रामीण शब्दों में ठेठ मुहाविराजानी की सर्वथा नयी कामता मुखरित हुई है -

घट में उँड़ में हों बूँद, जहाँ पर लकड़ प्यार।

इस निहायत बेसी जवाब में अभिजात्य पर तीव्र व्यंग्य किया गया है।

"कुसुमुता" के बाद कवि का "अणिमा" (१९४३ ई०) काव्य-संग्रह प्रकाशित होता है। इसके प्रशस्तिपत्रों, बड़ाबोलियों को छोड़ दें, तो "अणिमा" में अभिव्यक्ति के विविध रूप दृष्टिगोचर होते हैं। संवेदना एवं भाषा-दीर्घों की स्तरों पर यह संवेदन कवि-जीवन का संवि-स्थल है, जिसमें एक ओर "गीतिका", "अनामिका" के तत्काल गीतों की-सी नुह गीतात्मकता है, दूसरी ओर किसी भी प्रकार की व्यात्मक उद्भावना है मुक्त गद्य-कल्प शब्द-प्रधान कवितारें हैं। लेकिन एक उत्तेजनीय तत्व यह है कि उत्तरीतिर अभिव्यक्ति की कृपता, और उस कृपता में कृपता से छिपी गहनता की ओर कविका मुकाबल होता जाता है। गीत संख्या ३४ का तीसरापन वक्ति ठेठ में सामीप्य देन है विवृत हुआ है -

प्रिय, मुझे वह चेतना यों देह की,
याद किसी रहे वंचित मेह की,
लौक्य-किरता, न पाता हुआ,
मेरा प्रिय हारा।

ये वही में सब बोलते नहीं, अपने वितर्कन में लगे का तनावपूर्ण

प्रेक्षण करते हैं। पूर्ववर्ती काव्य के संस्कारनिष्ठ विंग-विन्वात की प्रवृत्ति घटती चली है, और बहुत परिमित सामारण वस्तुओं के लिये प्रतीक-विंग का काम होता है। 'मैं जैसा' या 'हु-हु' 'हृस्व-गा' 'जगद' 'हृ रहा मेला' और 'कौई नहीं मेला' के प्रतीकों में सुतरित होता है -

पके अधिकांश मेरे
हु निष्प्रम गाठ मेरे,
बाठ मेरी मंद होती या रही,
हृ रहा मेला ।

जानता हूँ, नदी-कचरे,
जो मुँह से पार करने,
कह चुका हूँ, हँस रहा यह देश
कौई नहीं मेला ।

'मेला' का हृत्त जाना जहाँ उत्सव-कुम्भ वृद्ध-जीवन को सामने लाता है, वहीं 'मेला' की क्षुब्धस्थिति वात्स-निर्भर, रक्तासीलता व्यक्तित्व को उजागर करती है और 'हृ रहा मेला' के विषाद को पीछे कर देती है। विषाद और उपलब्धि की ऐसी ही सह-व्यस्थिति की जटिलता को लिये में कितनी सहजता से काम की घूँटी छाठ के विंग में व्युत्पन्न कर दिया है, यह 'स्नेह-निर्भर' कह गया है 'गीत में देखा जा सकता है।' 'गीतिका' के किञ्चित् शब्दावली में ऐसी सिद्धि वात्सलायात्कार के गीतों के सामने 'जिणमा' का यह गीत दृष्टव्य है, जिनमें सिद्धि का सारा उल्लास और वात्मीय कुम्भ बहुत कोपचारिक है जो है अंकित किया गया है -

मैं पैठा था यह पर
जुन लगे कड़ रथ पर ।
हैं किरण फूट पड़ी
टूटी जु गरी लड़ी
मूठ पथ पर पड़ी
बाँहें हथि का पर।

उतरे पड़ गरी बाँह
पछी की पड़ी हाँह
सीकल हो गई देर,
बीती अधिकाश पर ।

यहाँ ' लाई हति क्य पर ' के मित-क्रम में सिद्धि की गुरुजल और परिणति को आध्यात्मिक अभिव्यक्ति दी गई है । इसी भावभूमि के या अन्य कोटि के पारंपरिक गीतों में पछी कवि उन्मै-उन्मै रूपों, समास-मदों की योजना करता था, किन्तु अब उसकी प्रवृत्ति उज्जा (भले ही वह कितनी मध्यम कर्तों न हो) से उपरान्त होती जाती है ।

' वणिमा ' की शुरूक कविताएँ ठेठ आध्यात्मिक शब्दावली और संरचना की दृष्टि से सफल बन पड़ी हैं। यह है बाजार ' कविता में गँध की रसित प्रवृत्ति पर सुप्त और सधा-व्यंग्य किया गया है - वणन की निकान्त बसी कमकी जानवाली किन्तु प्रस्तुत प्रसंग में बेमिसाल , लय-शून्य भाषा में । ' लौगी न बार ' , ' बैठाही ' , ' व्याही ' भी गँवार शब्दों का बेलाग प्रयोग करने योग्य है -

"जुआ है बार को पूरी धी ज्यों-त्यों,
टूटा रुमया सब होत लौगी न बार ।"

और यह कैसा -

"बैठाही क्या जाने व्याही का प्यार ?"

रसित के रूप में की दुखिया नामक स्त्री से कवन के बावजूद दुखिया रार नहीं कर सकता । परिस्थिति के बागे फुटने टुक देने की स्थिति को कवि कितनी कुशलता से व्यक्त करता है -

मार निकलार पर तेज कम बढ़ा कठा,
पिछली बातों का जाली बातों ने चोँटा गठा,
दुखिया ने सोचा, " कस पीछे बिना पड़े मठा ,
कहा है फूरा तो सिंह है हूँ स्यार । "

दुखिया की मानसिकता को उरली के लिए देशांत की एक टक्काही भाषा है बेखर कोई अन्य भाषा-रूप नहीं हो सकता था । शीतल

का यह कहा जाता है कि ' निराशा जिस बापनी की भाषा छन्दोमय करते हैं, वह बापनी कविता में उतना ही चिन्ता है, जितना जीवन में ' -^१ तो बात सच में जाती है ।

' कविता ' में प्रयोगवादी ढेर की कविता ' चूँकि यहाँ दाना अपनी लजीबी गुरीज संरचना के कारण उत्प्रेक्षणीय है । इसकी कविता कुछ-कुछ कम्पट और पैकीदी है , तोड़-मरोड़ करने पर यही निष्कर्ष निकलता है कि इस कविता में जाण की प्रयोगवादी सम्यता पर व्यंग्यात्मक रीति से तीव्रता स्थापित किया गया है जिसमें सारे संबंध , सारे प्रिया-व्याप-यहाँ तक कि निवृत्तता बात्मीय माँ- बाप का रिश्ता - भी के जाग्रित है । ' दाना ' की यह शान है -

चूँकि यहाँ दाना है,
स्त्रीछि दीन है, दीवाना है
लौग है महफिउ है
मग्ने हैं, साब है, किल्लार है और दिउ है
सम्मा है, परवाना है,
चूँकि यहाँ दाना है -

सम्य तीन कवितारें भी पर के पश्चिम की ओर रहती हैं (३६) , ' एडक के किनारे दुकान है ' और ' कठारम के किनारे कुहरी थी ' भी इसी संरचना में प्रयोगवाद को पूर्वाक्षिप्त करती है किन्तु उन्हें समझने में 'चूँकि यहाँ दाना है' की तरह तोड़-मरोड़ नहीं करनी पड़ती ।

' कला ' (१९४३) मूलतः माणिक प्रयोग है, जिसमें कवि ने कई गुणों की खानगी और लौकप्रियता से प्रभावित होकर उन्हें हिन्दी गीतों में ढालने की साहसिक कोशिश की है । लेकिन यह साहसिकता अपने के स्तर पर महत्वपूर्ण नहीं-बस तोर है कवि की विराद रत्ना-प्रश्रिया के परिप्रेक्ष्य में । हिन्दी कवियों की

१) कविता : उसी भाषा की लहाउ - विविन्द्र
(बाणीफा) मास जुलाई-सितंबर, १९७० ई० ।

अपनी विशिष्ट प्रकृति है (और यह बात सा माया के संबंध में का है), जिसे वे गुणों की संवेदना को, जो उस ठोस में लीन हो कर अपने में फाटती-उड़ती शब्दावली की तरह प्रकाश नहीं हो पाती । इसका फल है कि लड़खोली के संज्ञान को संवारने में एक क्षण ठोस है वे नीचे प्रकाशमान हुए हैं ; इनमें उच्चारण-नीति की प्रविष्टि हुई है, जो इन गीतों के प्रणयन में कवि का एक विशिष्ट उद्देश्य रहा है (द्रष्टव्य ' केला ' का आविर्भाव) । गुणों की परंपरा में लगे हुए नीचे अपनी प्रकृति में बहुत रक्षात्मक का पड़े हैं- ' ' बाहर में कर दिया गया हूँ, ' मिट्टी की माया छोड़ चुके, ' या प्रसिद्ध कम्पली ' काँटे-काँटे बाफ़्ले राये न जाये बीर काहर काठ । ' बाहर में कर दिया गया हूँ ' गीत में लीन-ताये शब्दों के सहारे काव्यमाया ने बाहर बीर भीतर के तनाव को सटीक अभिव्यक्ति दी है । काव्यमाया के विकास-क्रम में ' केला ' के कुछ शब्द-प्रयोगों का उत्कृष्ट आवश्यक होगा - निराशा ने उड़-चिन्ती शब्दों के समन्वय या समास में नहीं रचनात्मकता विकसित करनी पायी है, किन्तु वे प्रयोग सफल नहीं बन पड़े हैं, जैसे - ' सुनहो-शाम ऐसे कामनाओं के कम देते ' (गीत सं० २०) ' दिताने को करीब दिये जा रहे हैं / निराशा के डोर लिये जा रहे हैं ' (गीत सं० ५२), ' मुक्ति के गुलाब न फटके ' (गीत सं० ८०), ' सायास बावले हैं ' (गीत सं० ८२) । इनमें ' दिताने को करीब दिये जा रहे हैं ' और ' निराशा के डोर लिये जा रहे हैं ' प्रयोग तो प्रतीत हैं सुझाव समतत्कारिता की गृहिष्ट करते भी हैं, किन्तु अन्य प्रयोग सफल नहीं जाते । यहाँ यह उल्लेख करना बाँगत न होगा कि कवि पहले भी फाटती और संस्मृत शब्दों का समास निमित्त कर चुका है - ' परिष्क की परलोक ' कविता का यह प्रयोग द्रष्टव्य है - ' शत शब्द म्लुत व्यात्माकर्षण ' ' नीतिज्ञा ' के पौर्वी गीत में कारण-जाम का समास ' कारण-जामपिये । ' ये दोनों उदाहरण भी सफल नहीं बन पड़े हैं, सिर्फ एक कोशुक की गृहिष्ट करते हैं ।

‘ नीय पौ ’ (१६४६) माया और संवेदना दोनों संवेदनी में कवि का विशिष्ट संकलन है, किन्तु ‘ झुरमुता ’ के पहले संस्करण की ६ कविताओं के साथ अन्य नवीन कवितारें हैं । शुरुआत को छोड़कर शेष सभी कवितारें ‘ झुरमुता ’ हैं । यह उन्हें रचनात्मक सत्य-विमान की यात्रा को और बाने बढ़ाती है । प्रयोगशील माया का बहुत बड़ी उदाहरण ‘ कवीश्वर ’ में है, जिसे पूर्वाग्रही गृहिष्ट है परन्तु पर

उसकी रचनात्मक मूल्यमत्ता नहीं पहचानी जा सकती । यहाँ जहाँ उन्मुख रीति है व्यंग्य की गृहिष्ट कला है -

दीड़ों हैं बापल से काटे काटे,
 हाईकोट के बले नत्तारी ।
 जहाँ जाहिर, वहाँ नहीं गरी,
 वाम घूँसे पैसावर नहीं गरी ।
 जहाँ नानी भरा वहाँ टूट पड़े,
 तस्करे जानते हुए टूट पड़े ।
 फिर भी वह बस्ती है मोड़ पर
 नास्तिक जै नानी की गौद पर,
 नाम है छिगी, ननी है मू-मुम्मी
 पेरी छौकी की उम्मी है तुम्मी ।

इस पैसावर व्यंग्य में शौचार्णव है उसकी जो पीड़ा है, वह 'पेला' की प्रसिद्ध कम्पनी ('काठे-काठे बापल हाथे न लाये धीर ज्वाहरलाल') की याद दिला देती है, यद्यपि उस कम्पनी में व्यंग्य की तीव्री मार है । जिविता की क्लाम बाह्य उपकरणों है मुक्ति दिलाकर उसे स्थायक बनाने की चेष्टा ' नये पंगे की बात विवेचना है । ' जुता मौलमे ला ' पेरी एक नगर में बेल्ल वर्णनात्मक जनिवाली जिविता कानी कठोर गवात्मकता में सार्थक व्यंग्य की गृहिष्ट करती है । ' जुतरमुता ' में फिर भी निराशा व्यंग्य के लिए तरह-तरह के जीतों का उपयोग करते हैं - ठेठ किन्हीं औरतों का । किन्तु ' नये पंगे ' की इन जिविताओं की सपाट-क्यानी में निहित तस्की व्यतिम है । बेल्ल ठेठक पड़ने से सारी सफा नष्टप्राप्त हो गई है, वैतर्क निराश हो चुके हैं । यदि इन कठोर परिवेश को वर्णन में प्रामाणिक बनाने के लिए उषी है चिरवी भाषा का उपयोग करता है और, तभी उसकी कनीपचारिकता में भरा-भूरा व्यक्तित्व उभरता है -

एक छूने परल पाछा पड़ा था
 बरखर कुछ की कुछ पर चुकी थी

खा हाड़ का पैप जाती है,
 गेहूँ के पैड़ रेंठे लड़ है,
 रेतिलारों में जान नहीं,
 मन भारे पर्याप्त लीड़ ताप रहे है
 एक दूरी है गिरि गले बाँधे करते हुए
 दुष्टा शायद हुआ ।

सुक्त वाक्य तो यह एकाग्र है उपपत्ता है कि ऐसी धर्मात्मा
 भागा 'स्वशब्दाच्चय' से एकदम लज है, और यही पर कविता कविता बनती
 है - नारीबाड़ी, प्रपार के किछु विपरीत । बाहर का लु-का-लु करना, खा
 का हाड़ का पैप, गेहूँ के पैड़ का रेंठे लड़ होना, बेजान रेतिलारों का एक दूरी
 से गिरि गले बाँधे करना - यह है लज्जा की कनावट, जिसमें पाठ की स्थिति समीप
 हो उठती है । निराशा ने अपने एक निबंध में गण को जीवन-संग्राम की भागा
 बताया है, उसको संदर्भित करते हुए डॉ० नामवर सिंह ने ठीक ही कहा है कि
 निराशा की परवर्ती काव्यभागा की लुकी वही गण है ११ निराशा की परवर्ती
 कविता की भागा उही तराश हुए गण के सँधि में छलकर मिलती है और बाप
 कवियों ने यदि नई कविता की लड़ियों से मुक्तकर एक नई जीवंत भागा गढ़ने में
 कामयाबी हासिल की है, तो उन्हें कहीं-न-कहीं निराशा का भी हाथ है १२

परवर्ती गीतों की व्यापक उद्भावनाएँ 'रीतिका' के गीतों
 की ही ही विविधता को कायम किये हुए हैं, और यह है कि जब कवि ने हिन्दी
 के निजी शीति-सौन्दर्य को विकसित करने की कोशिश की है । कुछ रूपों में तो
 यह कोशिश 'रीतिका' के संस्कृत निष्ठ गीतों से अधिक प्रीतिपर लगती है ।
 निष्कामता की सूक्ष्म स्थिति के क्षेत्र में कवि एक किछु चौर बिंब का प्रयोग करता
 है । 'वाराणसा' के दश गीत का यह वंश दुष्टव्य है -

कि कस है जाजा मन पाया
 एकै नी जु न एकै पाया,
 री निष्काम हुई काया,
 भी लीड़ हाड़ी-करीनी ।

करीबी साड़ी का बहुत सख्त और बुरा ठों है बिब-बब में
उपयोग निष्कामता है निश्चित स्मृता, पवित्रता और पारदर्शिता को नष्ट करता
है और कामना है कि उसी निष्कामता की स्थिति तैयार हो जाती है, कपिता का
कुम्भ बन जाती है । साड़ी में जो लोभ्य और कामना है, " करीबी जोड़ देने
में जो बुरा पुकार निकल जाती है ।

संघर्षों के अन्तर्धान को यदि न पाले और गीतों में सुधारित
किया है । " गहन है वह अन्धकार " (अणिमा) " बाहर में ख दिया गया है "
(" गेला ") भी गीत उत्तरेतीय है । इस पिता में " अन्धकार " का प्रथम गीत
बहुत ठंड ठंड है, उस के अन्तर्धान में नामकीय किंगमि को - या यों कहें-आधुनिक
जीवन की किंगमि को-जगता है :

गीत गाने को मुक तो,
वेदना को रोफे को ।

चोट लाने राह चली
होठ के नी होठ छूटे,
हाथ जो पाथ्य थे, ठा-
ठापुरों ने रात छूटे
कठ रहता जा रहा है,
जा रहा है बाठ, बसो ।

मर गया है पुर है
संसार भी हार का ज
बसते हैं लौंग लौगी को
सही परिष्क न पाकर,
हुक गरी है जो धृषा की,
क उठी फिर सीधे को ।

सही दखानी माया में संगीत का जो लोभ्य (और नाक
की बात यह है कि वह ठंड हिन्दी का है) समझा है, वह किंगमि रूप है वास्तविक

है। दूसरे शब्दों की सामोरी मीनता में जो 'दृष्टि' गहराई है, वह आधुनिक हिन्दी भाषा के स्वतन्त्र, समृद्ध व्यक्तित्व का साक्ष्य देती है। वेदना जो रोने की कोशिश ही वेदना को गहरा देती है। अन्तिम वंश की गहरी बेबनी जो 'देती' श्रिया में किमि साफ़गोई से ज्वि ने ज्युस्थित किया है -

देती है लोग लोगों को
सही परिचय न पाकर,

यह 'देना' 'सामान्य' 'देने' में कितना भिन्न है, इसका रस्ताप पूरे प्रांग की समझने पर ही होता है। जहाँ जो ये दो पंक्तियाँ बहुत सादी हैं, वहीं पूरी जिविता में सब से सरल गपानुवाद की जाय-यकता नहीं; किन्तु आधुनिक विसंगति है उषण समर्पण विनाश और त्याग की कलात्मक सामोरी के साथ जेहेन में जैसी है - 'सही परिचय न पाकर लोग लोगों को देती है' - यहाँ सारे शब्द परिचित और गप-कल्प है, मगर ज्वि के जात्म-कर्म, जात्म-सुप्ति, वैयक्तिक पीड़ा से बनकर बाने के कारण विडम्बित साजे। कान के साम-रूप में ज्वि प्रताप ने मानवीय जीवन की विडम्बना को सा साह रता है - रुझों का ही बावर्ण सदा अपने कदास्थ की जड़ता/पहचान सही नहीं परस्पर की विस गिरता पड़ता। * ('कामायनी')

सा विडम्बना की निराला ने गीत के वैयक्तिक रूप में अधिक भागिक और सप से बढ़कर जातरता मिश्रित जात्रोस के साथ मुसरित दिया है। युग की विसंगति को, उसके पूरे त्याग में इन परवती गीतों की जनीपचारिक-जात्मीय भाषा सीखनी है।

निराला की जाव्यभाषा के विकास-क्रम में परवती गीतों की भाषा का महत्व दो कारणों से है - एक तो उनकी रचना के दौरान अपनी रुग्णता:स्थिति के फलस्वरूप जसा चयनकारिकता से उत्प्रेरित होकर ज्वि चुनों, अनु-प्राप्ति और ज्यों से जेहेन जाता है, अन्तिम काव्य-संकल्प 'साव्यकावली' (नरणीतर प्रकाश) के कुछ गीतों में यह प्रवृत्ति सप से ज्यादा प्रकट है। दूसरे, बड़ी गीतों की भाषिक संरचना ज्वि की वैयक्तिक रुग्णता के जावजूब परसूर जीवनी-शक्ति से संपन्न है। इसी कारण ज्वि आधुनिक परिवेश के सीखन को ही

नहीं छूता चलता, अपितु मन्त्रि-काहीन संवेदनाएँ- कातरणा, वात्सा, स्नेह, वैराग्य भी सड़ीबोली के लैदायुक्त गंभीर रूप में डालता है । वास्तुनिक जीवन के त्रास और मध्यकाहीन वात्सा का यह सामंजस्य निराशा के समुद्र, संश्लिष्ट व्यक्तित्व का प्रमाण है । " वाराधना " के गीत - कामरूप हरो काम ", " वारणा-रण राम " में " विनय-प्रतिष्ठा " की संवेदना सुतरित हुई है । " अबना " के " बन लामे पनस्याम न लामे " और " गीतरुप " के " फिर देखि ल्याम विराजे " में गुण्यमक्त कवियों की काव्य विश्वलता और रक्तमिता है । " अबना " की " स्वयंकि " में कवि ने कहा है - सड़ीबोली की गाड़ी के लीर चले रहने की लावस्यास्ता है, ये गीत भी उसी की प्रति करते हैं ।^१ एकसुच विविध भावभूमियों में कवि ने सड़ीबोली का उपयोग किया है, उसे माँगा है । " झुरमुना " और किरणतः " नये पने " की जन-संवेदनापरक कविताओं की रचना-प्रक्रिया के उदाहरण भी परवर्ती गीतों में मिलते हैं । गीतों में यह संवेदना धीरे-धीरे और मार्मिक, तीखी त्वा निमग्न हो गई है । " ऊँट-धल का साथ छुवा है, " मानस जहाँ के छ घोड़ा है " भी " वाराधना " के गीत अपनी तपाट कवानी में पूरे-के-पूरे युग की अमानवीयता, शोणण की उपाड़ देते हैं ।

कवि की मृत्यु के बाद प्रकाशित " साँव्य-काहली " संकलन (१९६६ ई०) काव्यभाषा में विकास-क्रम के अन्तीत अवश्य ही सम्मिलित किया जाना चाहिए । यों तो " साँव्य-काहली " के आरंभिक २२ गीत पूर्ववर्ती गीत-संकलन " गीतरुप " से संगृहीत कर लिये गये हैं, और जो नये गीत हैं, उनमें से अधिकांश कवि की रुग्ण मानसिक अवस्था की घोषित करते हैं - जहाँ ली के नाम पर पड़ी है, जो - शब्दों गीत । एक उल्लास प्रकार है -

तेरा पानी भरन जानी है, मानी है ।

कैला हारों में लातानी है, पानी है ।

गीत संख्या ३१ में क्लार-भंग और क्लार-विपरीत के क्लामा कोई विशिष्टता नहीं, और ये विशिष्टताएँ भी किसी त्रास पुष्पात्मकता की ओर संश्लिष्ट नहीं करती -

ताक कमिनि करि,

ताक कम चिन बारि ,

(हाँ, इनसे यह वाक्य समझा जा सकता है कि निराशा के मत में वाक्यमात्रा को लेकर चारों तरफ से जल का एक रचनात्मक बैस्ती घनी रही । वे उसके किसी एक स्थिर रूप से संयुक्त नहीं हो गए ।)

पूर्ववर्ती गीतों में जहाँ-जहाँ समझार की जो प्रवृत्ति रही है (' वाक्यमात्रा ' का ' छोटे छठ के पैमाने का ' दृष्टव्य है) उसकी चरमता ' साध्य वाक्यही ' के गीतों में देखी जा सकती है । इन्हीं गीत अपने साध्य विधान में और ऐसा कुछ अपने फुटकर जहाँ में इस बात का अच्छा गौरव देते हैं कि कवि अपनी स्वस्थ कौशल में, गुण के दौरान , माया से भरपूर रचनात्मक कार्य होता रहा, उसकी भंगिमाएँ बनाता रहा । कवि जब भी बटल मनोवैर्गों को, वाक्यपूर्ण पूर्णता के ध्रुव को, जीवन के सुनेप को जीत की नई भंगिमा में अनुस्यूत करता है यह नजरबंदी नहीं किया जा सकता । इन्हीं गीत में भीगे हुए जीवन की रचनात्मक कविता और उनके साथ-साथ वृद्धावस्था एवं वास्तव मृत्यु का संघर्ष कवि ने देखा है करता है-

जब तुम्हारी देह भी जी,

रूप की गुण की, घुरीली ।

बृद्ध हूँ मैं, श्रद्धा की क्या

साधना की, सिद्धि की क्या,

लिख चुका है फूट भरा

पंखड़ियाँ हो चली डीरी ।

जीवन का सरा वास्तविक कवि कर चुका है । जब वृद्धावस्था में उसके वाक्यमात्रा में क्या नवीनता हो सकती है ? यौवन छलने की स्थिति के क्षण के लिए वह फिर से फूट का बिंब रहता है - फूट अपने विकास-काल में लिख चुका है, जब तो उसकी पंखड़ियाँ डीरी हो चली हैं । यौवन की अस्थिरता और जीवन की परिवर्तनीयता के लिए वह बिंब बहुत संगत बन पड़ा है । यौवन और वृद्धावस्था - प्रतीकात्मक रूप में उल्लास और धन - के परस्पर विरोधी रूपों की कवि माया में इस तरह उतारता है -

चढ़ी थी जो बौल भरी

जब रही थी जहाँ भरी

वहाँ सिङ्खन पड़ चुकी है
बढ़ रही है रेत नीली ।

“ जौंस बही ” होने के ठठपन में जीवन का वागन्ध-उल्लास मुँह हो गया है, “ मेरी कमी ” की स्थिति जहाँ सपनता छा जाती है । इसी और जौंसों में सिङ्खन पड़ जाने पर - मेव रेत के बढ़ते जाने का उल्लास जो वागन्ध-उल्लास का विलुप्त पीछे कर देता है । पत में वास्तव मृत्यु के सामना है जीवन की उष्णता के साथ का मार्मिक खेल हुआ है -

बाग सारी फुँक चुकी है,
रागिनी बर रुक चुकी है,
याद करता हुआ जीवन
जीर्ण ज़ेद बाज तीली ।

जो जौंसों में जिव कात्कार से विलुप्त पर छत्कर जीवन को उसके निवृत्त रूप में देखने की कोशिश करता है । सारी बाग के फुँकी, रागिनी के रुकने की ऐकान्यता का एकाग्र जीवन की पंक्तियों में ध्वनित हो गया है -

याद करता हुआ जीवन
जीर्ण ज़ेद बाज तीली ।

जीवन कम समीप्य रूप में कुछ कवि के सामने नहीं है, बल्कि उसकी याद की बा सजती है । निराशा की हस्तलिपि में यह गीत का एक और पाठ है जो “ वाग्य-बागिनी ” में संकलित है । वहाँ “ याद करता हुआ जीवन ” के बजाय “ स्मरण में है बाज जीवन ” प्रयोग है, जो स्मृति-रूप में जेन (वाग्यवा अपने अधिकार से बाहर) जीवन की ऊँचा की अधिक मार्मिक तीक्ष्ण के साथ गहरा देता है । पूर्ववर्ती गीतों - “ मैं बीछा, ” स्नेह - निकर बर गया है ” , “ गमनत रुग्ण मन ” की समीपना है चिन्ता-गुहता यह गीत अभिव्यक्ति की नई धारणा प्रस्तुत करता है ।

निराशा की वीक्षित कविता पर्वोत्कृष्टत जीवन का विषय हुआ है “ बहुत विस्तार से स्मरण-धर्म का खेल करती है । वीक्षित कविता की जड़ना है जिव में जो कमनी वाग्यवाग्य वाग्य यौकता, रकांत तत्त्व और डेल तत्त्व

शब्दों के मेल से शिरसी पुष्पात्मक भाषा, अनुकरण-धर्मिता से विविध मुक्त जटिल रचना-विधान का परीक्षण भी शिर से लिया है, और अपने में यह सुख अनुभव है कि यह परीक्षण बहुत सफल बन पड़ा है। 'पञ्चोत्कंठित जीका का विण चुका हुआ है' के रूप में कवि राग-द्वेष से अपनी व्यंग्यता का उत्कट काया है, पारी लंछनावी, कमानी का विण चुका हुआ है-यानी वाचन मृत्यु के निष्ठ उसका तटस्थ मानस उनका अनुभव ही नहीं करता। संवरण-समय होने के बावजूद अपने भी-मृ व्यक्तित्व के रक्षण से वह पराजय का बोध नहीं करता -

बाशा का प्रदीप जलता है हृदय-गुन्य में,
व्यवहार-मग्न एक रश्मि से सुका हुआ है

'सुका' शब्द की ठेठ लक्ष्यता में रसी-सी सुगन्धीलता तत्काल संज्ञा 'रश्मि' के बाणीक का और उन्मुख प्रसार करती है। यहाँ अपने जीवन को ठीका-भाव से देखने की प्रवृत्ति का तरह के संकेत की और कवि को प्रेरित करती है -

ठीका का संवरण-समय फूलों का भी
फलों फले या फरे अफर, पातों के ऊपर
सिद्ध योगियों भी या साधारण मानव
ताक रहा है भीष्म उरी की जठिन तैज पर।

भीष्म के रूप में परिष्कृत करके कवि इस तरह संवरण समय के प्रति उन्मुख और निर्दिष्ट दृष्टि प्रस्तुत करता है। यह संवरण-समय फलजुक्त फूलों की तरह फरेगी या सफल कर जाएगा, सिद्ध योगियों की भाँति अवसान होगा या साधारण मानव की तरह इसका पता कवि को नहीं। अपने समुद्र काव्य-सृजन के बीच से उत्पन्न वाचनानुसृष्टि का वक्ता कवि षट्-शुद्धों के सिंहावलीक के माध्यम से करता है। अंत में, अपनी शक्ति-संपन्न देह (और किसी स्तर पर वह भी की जीर्णता का ठेठ चित्र प्रस्तुत करने के बाद कवि जीका के नये प्रभाव की बाशा करता है -

बूछ चुकी है बाछ डाछ की तरह ली की।
हुनः खेरा, एक बार फेरा ही की का।

निराळा की समूची काव्य-श्रुष्टि का अध्ययन का निष्कर्ष पर पहुँचाता है कि उनका विराट् काव्य-व्यक्तित्व सर्वत्र जन्मेगी, पैदा होर उभासी रहा है। नार कवि 'जुही की पत्नी' को उसकी पूरी सुकुमारता में चित्रित करता है, तो 'रानी और कानी' में कानी रानी की कठोर दिनचर्या और उसके मानसिक कष्ट को उभाता है। 'राम की शक्ति पूजा', 'कुत्तीघास', में लमिजातधनी कछाड़ार की बेचनी मुक्तिरत हुई है, दूसरी ओर 'कुहरमुता' और 'नय पौ' के प्रणयन में परिवेश-प्रवण कवि व्यक्तित्व की पूरी राजसात दिखाई देती है। यहाँ तक कि 'बैठा' की गुप्त परंपरा के लक्षित्व में त कपि निराळा-काव्य की उपलब्धि किसी भी मूल्य पर नहीं है, लेकिन उनकी रचना में भी कवि का आत्म विश्वास संश्लिष्ट नहीं हुआ है। उनका कहना है - 'प्रायः सभी दृष्टियों में उनको (पाठकों को) फायदा पहुँचाने का विचार रखा गया है।' (दृ० 'बैठा' का जीवन)। यह विश्वास कि यह कुछ दे रहा है, कभी दात नहीं होता और गत्यात्मक व्यक्तित्व में कसकी अवस्थिति उचित भी है - पर जल्वर या एक पल्लवित -कृ०। डॉ० रामरत्न भटनागर ने ठीक ही कहा है कि 'निराळा के काव्य में सहीबोली का काव्य संभावनाओं के तीर में विचरण करने लाता है।' - ६

दूसरी बात यह है कि निराळा में एक ही काल में विविध रचना-प्रक्रियाएँ जागरूक रही हैं। 'कानिका' और 'लमिजात' संकलन का अध्ययन का अच्छा प्रमाण देता है। अतः निराळा की काव्यमाणा के विकास का अध्ययन काल-क्रम में करने से यह परिणाम नहीं निकाल लेना चाहिये कि कुछ मात्रा-रूप उनके काव्य में कुछ काल में उभरा और फिर बाद में कसका मात्रा-रूप विकसित हुआ। वास्तविकता तो यह है कि और यह उनके निर्वच्य काव्य व्यक्तित्व का प्रमाण है कि वे किसी भी मात्रा-रूप से बँधे नहीं हैं। मोटे तौर पर, समकाल की, विश्लेषण की, सुविधा के लिए कहा जा सकता है कि काने आरंभिक काव्य में वे सत्यम-जमी रहे हैं, परन्तु काव्य में सत्यम-प्रिय। शब्दावली के रचनात्मक प्रयोग की रक्षा करने की दृष्टि से उनकी विकास-मात्रा सत्यम, सत्यम से देश की ओर रही है। लेकिन पालवी नीती के सत्य रचना-विधान के दौरान भी काफी संख्या

में संस्कार-निष्ठ गीतों की निर्मित हुई है। और अधिकतर तो एक ही विधान में उन्होंने तत्सम-तदनुव की टकराहट से माणिक ऊर्जा उत्पन्न की है। कवि की वह प्रवृत्ति उसी माणिक उन्मुक्तता और रचना-शक्ति की परिचायिका है। एक और उनकी काव्य-भाषा में व्यक्ति मय्यता, गहन गीतात्मकता, सूक्ष्म परिष्कारण है, कुररी और ऊर्ध्व उन्मत्तपन, मध्यात्मकता और ठेठपन है। दोनों भाषा-स्तर निराशा के काव्य-व्यक्तित्व के अभिनन्दन की है।

(स) विविध रूप

निराशा के मानस में काव्यभाषा की ठेकर गहरी बैठी उनके विविधभाषा-रूपों में मुलरित हुई है। उनकी भाषा की विविधरूपता वहाँ उनकी संवेदना की व्यापकता की और संकेत करती है, वहीं निराशा के उन्मुक्त काव्य-व्यक्तित्व को उजागर करती है, जिसके कारण वे अपने को किसी एक भाषा-रूप से बाँधित नहीं, बरन् काव्यभाषा के विविध प्रीतियों से रचनात्मक उन्मेष की गतिशील करते हैं।

तत्सम शब्दावली पर आधारित निराशा की काव्यभाषा का वैशिष्ट्य कई रूपों में देखा जा सकता है। समास-बहुल विरुष्ट शब्द-योजना में उनका गहरा लक्ष्यसाध्य और शिल्पी रूप मुलरित हुआ है। काव्यभाषा के लिए अविनाश समाचार-गुण की अवस्थिति निराशा ने इस भाषा रूप में बहुत कुछ समास-योजना की सहायता से की है। "राम की शक्ति पूजा" के बीजस्वी शब्दों में समस्त पदों के कारण विशेष मात्वरता जा गई है। ध्रुमान का प्रबल कल व्याजामुखी पर्वत के बीच में लीकत हुआ है, लेकिन यहाँ देखने की चीज प्रवाहपूर्ण समास-योजना है - "उद्गीरित बाहुन-नीम पर्वत कवि चहुँ प्रहर," भी कवि यह घोषित करता है कि हिन्दी काव्यभाषा के व्यावहारिक रूप की वास्तविकतानुसार सामासिकता की और से भाषा जा सकता है।

समाप्तों के बावजूद है मुक्त तत्त्व-प्रधान काव्यभाषा का जीवन्मुक्त अधिक प्रयोग कवि ने किया है। इस तरह की भाषा के वस्तुगत कठोर और कोमल दोनों रूपों की रचना में वे शिखर हैं। "याद-राग", "जागी फिर एक बार"। "राम की शक्ति-मुखा" कविताओं में एक साथ दोनों रूपों का नियोजन हुआ है। विशेषतः "जागी फिर एक बार" में कठोर और कोमल दोनों स्तरों पर प्राणरूप की परिकल्पना भाषा के इन दोनों रूपों में बहुत प्रभावी बन गई है।

तद्वन् शब्दावली में रचनात्मकता की हर संभावनाएँ विवृत कर निराशा में अपनी काव्यभाषा की नयी दिशा चित्रित की है, जिसमें कौटिल्य भाषा के सभी उत्पादनों - शब्दात्मक, सुधर ईद, सुधरी शब्दावली को जोड़ दिया गया है। शब्द-प्रयोग की दृष्टि से उन्होंने तत्त्व और तद्वन् दोनों शब्दावली पर व्यापारित भाषिक संरचना में मौलिकता और विशिष्टता का परिष्कृत दिया है, किन्तु तत्त्व प्रधान काव्य में ये गुण निराशा के गहन व्यक्तता के फल पर समाधिष्ट हो चुके हैं, जबकि तद्वन् प्रधान काव्य में उन्होंने स्वाभिव्यक्त शब्दों की सुकल-कामता का उपयोग किया है। "कुसुमा" और "नये पते" में काव्यभाषा की समस्त आभरणों से मुक्त कर अधिक स्वायत्त और आत्मनिर्भर बनाने की कोशिश है, ठीक उसी तरह, जो इन रचनाओं की रचना एकसम ठेठ है, कमदीय है। "कुसुमा" के मुँह से दुनिया पर के ज्ञान-विज्ञान की बातें कलकल निराशा उसे कोई ज्ञानी संस्कारशील नहीं घोषित करते, बल्कि उनका उद्देश्य चौकानेवाली, व्यंग्यात्मक आधुनिक शैली के माध्यम से सामान्य साधारण ("कुसुमा") की सार्वजनिक प्रतिष्ठा है। परवती गीतों - ('कविता', 'बाराचना'; 'गीतुब', 'साव्य-काफ़ी' में संकलित) में भी निराशा ने शब्दावली के तद्वन् रूप की ओर अधिक मुकाबल रखा है।

"कुसुमा" और "नये पते" तथा परवती गीतों की तद्वन्-प्रियता में मुख्य विवेक किया जा सकता है। "कुसुमा" में प्रवती की मुद्रा में ठेठ, ग्रामीण कतख लगाकर बँकाव्योचित शब्दों की हँस-हँसकर रत्न की प्रशंसा है और विशिष्टता यह है कि निराशा भी कुछ रत्नाकार के द्वारा एक वस्तुतः वाचस्पकता के रूप में प्रयुक्त फिर जाने के कारण तद्वन् की यह प्रवती प्रियता सटकी विस्तृत नहीं, बल्कि "कविता" के भीतर शब्दावली के बाद यह एक विशिष्ट शैली है निराशावादी

के रूप में निराशा को स्थान देती है। यह दूसरी बात है कि इस प्रकार की यौगिक तद्धमकता, वाग्व्यवहार, मन्द शब्दों की नियोजना पल्ली नज़र में पाठक या समीक्षक को असमान्य लग सकती है, ठीक उसी तरह, जो पूर्ववर्ती कौत्सिक काव्य - राम की शक्ति पूजा, तुझीयास - में किष्ट शब्दावली और दुर्लभ समास-योजना की अधिकता एक दृष्टि में निराशा की काव्यभाषा के बाहुल्य और पाण्डित्य-प्रदर्शन का रस्ताग करता है, किन्तु पुनर्निर्धारित होकर गंभीर रीति से विचार करने पर वह संस्कार बहुत तत्सम शब्द-योजना और परवर्ती काव्य की तद्धमकता दोनों ही कवि की योजनाबद्ध मानसिकता का प्रतिक्रमण लगती है। 'तुझीयास' की यौगिक तद्धमकता का एक उदाहरण द्रष्टव्य है :-

नहीं मेरे हाथ काटि जाठ या,
नहीं मेरा कन बाठीगोठ का ।
रस-ही रस-में हो रहा,
सफ़ेदी को बहन्म होकर रहा ।

'नये पते' की भाषिक संरचना तद्धमकी है। पल्ली कविता 'रानी और कानी' की श्रियाएँ देखने योग्य हैं :-

रानी जब हो गई स्यानी,
बीनती है, काँड़ती है, बूटती है, पीसती है,
छलियों के सीछे अपने रहते हाथों मीसती है,
घर बुझारती है, कापट कैसती है,
और कड़ों भरती है पानी,

काव्यशास्त्रीय दृष्टि से अविवक्षित इन देहाती श्रियाओं में कवि ने कितना रसाव भा दिया है, यह उल्लेखनीय है। इन रहस्य-मयी श्रियाओं में रानी की परिवर्तनशून्य और एकान्त स्त्री के निकट क्या और-रोमान्टिक लक्ष्यता के साथ जोड़ी गई है। 'कणिमा' की कुछ कविताओं - 'यह है बाजार', 'बूँक यहाँ बाना है', 'मेरी बाजा के ठेठ रूप का प्रयत्नपूर्वक उपयोग करने की प्रवृत्ति है।

किन्तु परवर्ती गीतों की तद्धमकता यौगिक है, ठीक उसी

तरह जैसे इन गीतों की रचना में प्रायः व्यासहीनता का लक्ष्य होता है। जो प्रयत्न है जो वाग्रह है, वह भी सख्यता की ओट में ही गया है। गीतों के जीवातृत्त गुण और लघु विधान में बनाया रीति है रहा गर लक्ष्य शब्द पूरे गीत को एक चरित्रित नित्य और शक्ति समक दे देते हैं। निराशा की काव्यभाषा की प्रश्रिया के सम्बन्ध में एक बार उद्धृत कीर विश्लेषित वाणी शब्द " (जा की हुई वासना वासी) " इसका एक प्रकार का उदाहरण है। शब्दावली और गहन दोनों स्तरों पर लक्ष्यता को अपना कर कुछ कवि लोक-मानस की गुण-विषयशील लक्ष्यता की पूरी सुझावता से गीत में सुलभित कर सकता है, करता है। " कौनो " का " कौनो न नाव इस ठोँव , कौ " गीत का लक्ष्य का व्यावहारिक निदर्शन है, जिसे पूरे का पूरा उद्धृत किया जाता है -

कौनो न नाव इस ठोँव , कौ ।

पूँगा पारा गौँव , कौ ।

यह घाट कही जिस पर सँ कर
वह कही नहाती थी सँ कर
कौँ रह जाती थी कैसकर
कौँत है दोनों पौँव , कौ ।

वह सँ बहुत कुछ कसती थी
फिर भी कने में रहती थी
सब की मुनती थी, ससती थी,
देती थी सब के पौँव , कौ ।

सामाजिक संलोक के कने में रहकर भी कने प्रेम का निर्वह करवाली ग्रामीण प्रेमिका का कने इस मर्मस्पर्शी गीत में जुड़ा है, और गीत की यह मर्मस्पर्शिता परिचित वात्मीय और साथ ही व्यास-प्रयुक्त लक्ष्यता के कारण संभव हो सकी है। " गीतिका " के " संस्क्रान्ति गीत और " कौता " " वासना " " गीतुव " का " वाँव-कासी " काव्य-कौशिक के ठेठ भाषा-गीत परस्पर विरोध में अतिवृत्त है, ठीक जैसे " कौ " कुलीपार " और " कुरपुता " की क्रमः प्रोत्थित लक्ष्य-लक्ष्य योजना।

निराशा की काव्यभाषा का एक अन्य रूप (जो-ही वह एक प्रयोग हो)" पैदा हो सकता है, जिसमें जयि ने हिन्दी काव्य की उर्दू-फ़ारसी काव्य की खानगी देने की कोशिश की है, जबकि इस कोशिश में वह बहुत कम जगहों में ही सफल हुआ है। फ़ारसी ज़बों की हिन्दी काव्य में टाँसने की प्रवृत्ति किसी रचनात्मक उन्मेष को नहीं जगृत करती। हिन्दी भाषा की पूर्ण व्यञ्जनात्मक प्रवृत्ति उर्दू ग़ज़लों की ताफ़गीरी, नायक-मियाज़ी, बान्ता-रिक्ता का बहन नहीं कर पाती। इस रूप में देशों पर प्रयत्न की वह ताफ़गीरता बुद जयि की कदामता को नहीं धोखा देती। इस प्रयोग की नियति यही हो सकती थी। एक उदाहरण इस प्रकार है :-

निराह गुम्हारी पी,
कि पिसे बेकरार हुआ,
मार में रैर है निरु जर,
निराह है पार हुआ।

उर्दू-फ़ारसी काव्य के वातावरण में इस तरह की खिदमा और काम-महिमा जाती है, किन्तु हिन्दी काव्य के वातावरण में वह तथैव नहीं हो पाती। यह उदाहरण जयि की उर्दू शब्दावली और उर्दू-रस योजना की बानगी दिखाने के लिए दिया गया। उर्दू रस में संस्कृत शब्दावली का प्रयोग और भी ताफ़गीर हुआ है :-

गुम्हें पैदा, गुम्हारे स्नेह के नयन देखे,
देखी सज्जिदा, नज़िनी के सलिल खन देखे।
प्रेम की जगमग बुकी, बान देख की जो छी,
पुत के हाथ जो, पुत के खन देखे।
सत्य की बात बंदी-बात-मिर्बानी के लिए
गुम्हो-शाम रहे कामनाजी के खन देखे।

एक नई ऐली की जीकुरगुनी महत्वाकांक्षा के सिवाय उस पीस में निवास की प्रीति, खिदमा की कोमलता या तीव्रता का कोई उत्प्रेक्षणीय तत्व नहीं दिखाई देता। बाल्यक संकेत में 'गुम्हो-शाम' और 'कामनाजी' के

कान ' की विरुद्ध उद्-संस्कृत प्रयोगों का भेद रक्षात्मकता की दृष्टि नहीं करता है ।
 ' केश ' के जो गीत कुम्भ के नये वायाम विकसित करते हैं- की, बाहर में कर दिया
 गया है (गीत सं० ३८), वे उद्-कान प्रणाली से उल्टा है । अतः इस प्रयोग में उनका
 समावेश नहीं किया जा सकता । हाँ, उनकी सफरता कवि की गुणों के संबंध में
 उपर्युक्त मान्यता को प्रमाणित ही करती है ।

तत्तम तद्भव के रजान्त प्रयोग से उल्टा दोहरे भाषा-शिल्प
 की यह अवस्थिति के रूप में निराशा ने काव्यभाषा को एक ठीकाण दिया है
 और इस प्रकार में वे आरम्भ से प्रयत्नशील रहे हैं । भाषा-स्तरों का यह दोहरापन
 शब्द-संयोजन और संरचना दोनों स्तरों पर तत्तम-तद्भव शब्दावली के सम्मिश्रण से
 संभव हुआ है । ' कानिका ' संस्कृत की तीन अवस्थाएँ ' दान ', ' कवला ' और
 ' सरोज-स्मृति ' शिल्प के दोहरे रचाव के उदाहरणस्वरूप रही जा सकती है । ' दान '
 में दोहरे शिल्प - कौशिक और यथाधर - का प्रयोग कवि ने प्रकृत: सुन्दार और
 तीसरी मनःस्थितियों को उजागर करने के अभिप्राय से किया है । प्रातः-पर्यटन में
 प्रकृति के मनोरम दृश्यों से प्रभावित कवि-कल्पना का तरह के जलन की ओर प्रवृत्त
 होती है । पहला संक्षेप प्रष्टव्य है -

वासंती की ओर में तरुणा
 सौख्य स्वस्थ मुख बालारुणा
 पुष्पित उस्मित पुष्पित कोमल ।
 तरुणियों सदृश किरणों के वक्त्र
 किरणों के अवर यौवन-नद
 रक्तिम मन्दु उद्धत गदगद,
 कुलती कलियों से कलियों पर
 नव बाधा नव स्पंद भर-भर ।

सुखोन्माद में कवि मनुष्य की विश्व-रूप में उन्मिष्ट स्थान बता
 है । कवि की इस कोमल परिकल्पना का वाचातक उल्लास है, का यह पथ के एक और
 कृष्णाय, कलाउद्यम भित्तारी की केंद्र हुए देखा है । कल्पना-विभाग में रही हुई
 भाषा बहुत सीधी ही जाती है :-

जति कठिण कण्ठ, है तीव्र स्वास
 जीता ज्यों जीवन है उदास
 डौता जो वह कौन-सा शप ?
 मींगता कठिन कौन सा पाप ?
 यह प्रश्न सदा ही है पथ पर,
 पर सदा मौन छाका उत्तर
 जो बड़ी क्या का उदाहरण
 वह फाट एक उपायकरण ।

मानव की वैष्ठता की परिकल्पना को घूर कनिबली राम मक
 विप्रवर पर लव की दृष्टि पड़ती है, तो शिव पर सखि, दुर्वाचल, लाण्डल और
 सिख चढ़ाकर बाहर जाते हैं और कपियों को मारी है पुर निकालकर देते हैं ।
 कंकाल शेष मिट्टीकी और उनकी दृष्टि नहीं जाती । वीरों का व्यंग्य पैरों
 योग्य है -

मोड़ी है पुर निकाल दिए
 बढ़ते कपियों के हाथ दिए
 पैरा भी नहीं उबर फिर कर
 धिा और रहा वह मिट्टी बतर ।
 चिल्लाया किया दूर दान्न
 बीजा में - वन्य, वैष्ठ मानव ।

“ दान्न ” और “ मानव ” की तुलना में निश्चित दान्न और व्यंग्य की संश्लिष्ट
 व्यंग्या समाय की विषम स्थिति को समझ जाती है । यद्यपि “ दान्न ” कविता में
 व्यापक शिल्प का वाद नहीं है, बल्कि प्रायः तत्कालाचारित है ; किन्तु अपनी
 प्रकृति में वह स्टीर है, यथार्थ निष्ठ है । प्रारंभिक काल के कविवाचक शब्द-संयोजन
 से वह बहुत रसात्मक कुख्याति के साथ जुड़ा है । “ वन्यता ” में कवि के मानसिक
 दान्न-वाचक-बीज में निराश्रय, रसात्मक व्यक्तित्व का सही मूल्यांकन न होने से
 उत्पन्न विषमता को उभारा गया है, जिसका परिणाम उपवन की पैदा होने की-स्टोर
 और निःसुख जीवन का उदाहरण देकर करती है । प्रारंभिक काल का प्राकृतिक मूल्य

जीर उसी कवि की मनोभूमि का सामुदायिक संज्वं ग्रीष्मताप धरती जीर उगीकृत
कवि-मानस-विशुद्ध शब्दावली में ज्वलित हुआ है जीर उसके बाप कवि के जात्मोपन
(यहां सोचा न लगी-जगन मधिव्य की रचना पर फट रहे सभी) की गुरुजात
बोलबाउ की भाषा में लीती है। 'पेठा' का उद्बोधन भी कुछ किन्तु सज्जा है
पृथक जीर प्रवात्सुर्ण भाषा में व्यक्त हुआ है। इस संदर्भ में एक बात द्रष्टव्य है :

माघ में हरा में, घेत मेंद सैं की पेठा,
बोली वस्तुट स्वर से यह जीवन का पेठा ।
ककत्ता पुपर बाहरी वस्तुओं को ठेकर ।
त्यों-त्यों जात्मा की निधि पावन बनती पत्थर ।

‘सरोज स्मृति’ की ज्वलाकृत अधिक ग्रीढ़ जीर पुष्पार-
मार्मिक कविता में शिल्प का दोहरा रचाव (जीर वह भी तत्सम के क्षामिजात्य है
तद्भव के ठेठपन की नायक जीर साहित्यिक टकराष्ट प्रस्तुत करते हुए) जीर भी
उत्कृष्टनीय है। अपनी युवा कन्या सरोज के संवरण-काल के दिव्य चित्रण के साथ
‘सरोज-स्मृति’ कविता की गुरुजात करता है। एक जीर कवि कन्या के यौवन
जीर विवाह की पुष्पार स्थितियों का बिना रिले-हुँ जैन करता है, जिसमें माउकीस
का बिंब है, ऊँचा का जागरण हँद है, मीणाकती की उमड़न जीर पाँव का संश्लेष
है, जीर है - कवि के वर्तत की प्रथम नीति कृंगार-स्वल्प सरोज की मूर्ति -

तु जुली एक -उज्ज्वाल-की
बिस्वास -स्तब्ध बँव की-की
नत नमनों से बालोंक उतर
कॉपी कवरों पर धर-धर-धर,
पेता मैं, वह मूर्ति-नीति
भी वर्तत की प्रथम नीति-
कृंगार, रचा जो निराकार
रस कविता में उज्ज्वालित -भार
नाया स्त्रीधिया-प्रिया-की
पराजा प्राणों में राम-नीय
रवि-रूप प्राप्त कर रचा बही,
जाकाउ कल कर बना बही ।

ऐसे कर्मों के मध्य जिन कवि-जीवन की विवेचना, संपादन की कमीति और सब से बढ़कर काव्य-सुख-समाज की सही गली मनोवृत्ति पर तीव्र कथावाचक कवि ने ठेठ, टक्काही भाषा में किया है :

वै जी यमुना के - ऐ क्यार
पद-कट विवाह के, उधार
साये के मुख ज्यों पिये तेल
जरीये जूत से उकेल
निकल, जी ठेठ घोर-गंध,
उन चरणों को मैं यथा बंध,
कल प्राण-प्राण से रहित व्यक्ति
हो पूर्ण ऐसी नहीं शक्ति ।
ऐसे शिव से गिरिजा-विवाह
करने की मुझको नहीं चाह ।

कथावाचक काव्य और निराशा की उदात्त-बौद्ध कल्पना का श्रेष्ठ उदाहरण प्रस्तुत करनेवाली - 'सरीज-स्मृति' कविता में इस तरह के प्रयोगवाद की पूर्वाशित करने वाली उम्मानों - 'यमुना के क्यार', 'उधार साये के मुख', 'जरीये जूत से निकलती गंध' - की पैठान नियोजना निराशा के विराट् काव्य-व्यक्तित्व की और संकेत करती है, जिसमें शिव के प्रति झुलतावादी दृष्टिकोण न होकर भाषा और संवेदना का रचनात्मक रिश्ता कायम करने की तत्परता है ।

इन विविध भाषा-रूपों के अध्ययन से एक प्रश्न यह उठता है कि निराशा की अपनी ज़ीन कौन-सी है, किस भाषा-रूप की और उनका अधिक मुकाबल है ? यस्तुतः अपने जीवन की तरह निराशा में अपने काव्य को भी उन्मुक्त रखा है । इसी उन्मुक्तता के कारण है कि भी भाषा-रूप से अपने को बाँधती नहीं है, कोई भी भाषा रूप-रेशा भी शक्यात्मक ज्यों न हो - उन पर हावी नहीं होता, और शक्यात्मक कवि-व्यक्तित्व की यह प्रतिनिधि विशेषता है । अपनी ही बनाई हुई कवि की तीव्रतम चला रहना के संकेत में कबूत साक्षरिता का

परिचायक है, और तौड़ते घने का यह साख पुराने की छटा के समिप्राय है नहीं है, वरन् भाषा और एही वजह है संवेदना के सत्ता उन्नोषण, वन्येष्ण और विकास के उद्देश्य है परिचायित है । तत्पश्चात्, प्रधान काव्य को हम एक दृष्टि से उनका प्रतिनिधि काव्य कह सकते हैं ; किन्तु रचनात्मकता और कुछ नाम में अनुभव के वृद्धि कायाम तदनुभवपरक काव्य में ही उपलब्ध होते हैं । जल्दा तो यह चाहिये कि ऊपरोक्त कवि युग संयुक्त के कारण तदनुभव प्रतीत हो गया है । जहाँ उनका कविता और रोमांटिक काव्य उनके जड़ियाँ रूप (यद्यपि यह जड़ियाँ रूप कुछ भिन्नान्तरित की गरिमा है संयुक्त है) को सामने लाता है, वहीं उनके वस्तुवादी काव्य में कविता की उन्नय की सुकुमारता, उन्नय के लोच, ध्वनि-वाचनी और उपादानों से मुक्त कर अधिक यथाव्याप्ती, वात्मानिमी और स्वायत्त जानने की चेष्टा है ।

तत्पश्चात् और तदनुभव संवेदना के विश्लेषण-प्रांग में एक कठोर और महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि क्या निराशा भाषा के परवर्ती ठेठ रूप में 'राम की शक्ति-मुखा', 'बुद्धिदाय' या फिर 'गीतिका' के गीतों के प्राप्ति - जटिल की-शक्तियाँ, अनुस्यूत कर पाके हैं ? इस प्रश्न का सही उत्तर निराशा की संवेदना के परिप्रेक्ष्य में ही दिया जा सकता है । परवर्ती गीतों में काफ़ी संख्या वस्यष्ट भावभूति वाले गीतों की है । उनको छोड़कर संवेदना में गहर-गंभीर कुछ गीत अपनी तदनुभवता और उत्पत्ता में बहुत सुन्दर बन पड़े हैं, और उनकी सादगीपरक गहराई में 'गीतिका' के कलात्मक सीधे से सम्मिलित गीत भी चले पड़े जाते हैं, किन्तु का लौटि के गीतों से उत्तर की अधिकतर गीत हैं, उनमें संवेदना बहुत सीधी है । वहीं प्रकृति का उत्प्रेरणात्मक वर्णन है, वहीं उत्तरीयों में उत्प्रेरित जन-मानसिकता की वर्णन के स्तर पर स्वर दिया गया है । इन परवर्ती गीतों से पूर्व की रचनायें- 'झरमुखा', 'नये घरे' में तो सात और है सामान्य-साधारण की उनकी बोली-बानी के साथ काव्य में प्रतिष्ठा है । अतः संवेदना के विश्वसनीय वर्णन के लिहाज से सामान्य-साधारण के जीवन है चिरबी हुई भाषा में जटिल और सूक्ष्म की-शक्तियों की पिरोना परिवर्तन-प्रवण कवि के लिए संभव न होता । ऐतिहासिक पक्ष यह नहीं कि उनकी का जटिल जीवन तत्पश्चात् प्रकृति का वाचित होता है । तदनुभव उच्चावही पर साधारित मानिक संवेदना भी गहरी जीवन-स्थितियों से युक्त लगती है, सुकती है । यह जल्द बात है कि निराशा ने तदनुभव उच्चावही पर साधारित भाषा की सकारात्मक सामता का उपयोग अधिकतम सामान्य-जन के सीधे अनुभव-चित्रण में किया है

(ग) प्रश्रिया

निराळा की कविता में तत्सम शब्दावली की पुरानी संभावनाएँ-
 बल्कि उत्पन्न कर संभावना - विवृत हुई है। संस्कृत का यह साहित्यिक अभिजात्य
 यहाँ हिन्दी शब्द-मण्डार को समृद्ध करता करता है, वहीं उसे गंभीर चिन्ता-मन
 के लिए सूक्ष्म बनाता है। हिन्दी के व्यास-प्रकृति से भिन्न होने के बावजूद अपनी
 तत्सम-धर्मीकाव्य-भाषा में संस्कृत और काला पदावली के प्रभाव के कारण साहित्यिक
 वात्सव्यविश्वास के साथ-समास-यीका की प्रचुर व्युत्पत्ति करके कवि ने भी उचित
 किया है कि रचनात्मक काव्यभाषा व्याकरण के भाषा-विज्ञान के स्थिरीकृत
 नियमों की अनुमति नहीं होती। कहना न होगा कि निराळा की काव्य-भाषा
 में अन्तर्निहित बीच और प्रवाह साथ ही गीतों के लीलाकृत संक्षिप्त रूप-निर्माण
 में सामासिकता का प्रचुर योगदान है। 'गीतिका' के लोक गीत और 'राम की
 शक्ति-पूजा' का काम के व्यावहारिक निरूपण है। निराळा की निर्माण-शायता
 पर उनके जीवनी-लेखक और निराळा साहित्य के अधिकारी विद्वान् डा० रामविलास
 शर्मा ने यह टिप्पणी की है : "वातु-प्रत्यय के अनेक संबंध जोड़कर वह (निराळा)
 नये की ही न निकालते थे, वह ऐसे बहुभुत ढंग से समास-रचना करते थे कि उनके
 संस्कृत भिन्न उच्चारण बाजमें ही छिहर उठते थे।" विवेक के इस बिन्दु पर यह
 भी कविता नहीं किया जा सकता कि निराळा की कठिण काव्य-रचना में पाई
 जानेवाली दुर्लभा और बहुत कम की उपनता कला उपयुक्त होगा, किसी सीमा
 तक उम्मे-उम्मे, कठिण समास-पदों के कारण है। 'गीतिका' के गीत का प्रयोग में
 करनीय है।

तत्सम शब्दावली का कुछ प्रयोगकर्ता जिस वात्सव्यविश्वास और
 दुर्लभ के साथ, पुन-संयुक्ति का संकेत देता हुआ, तत्सम शब्दों की प्रश्रिया देता है, वह
 उनकी काव्यभाषा के उदीर्घन का परिचायक है। इसी मोड़ पर जाकर निराळा

हायावादी काव्यभाषा की सीमा बनाकर स्वयं उसे ठीक पाते हैं। यों तो 'कुसुमा' से का तद्व्य-प्रियता की व्यवस्थित शुरुआत होती है, पर तद्व्यों के प्रति कवि का मुकाबल और उनका फुटकल रूप में रचनात्मक उपयोग करने की प्रवृत्ति पूर्ववर्ती कविताओं - 'मित्र के प्रति', 'सरोज - स्मृति' आदि में देखी जा सकती है। 'बागी चकर' 'बैना', 'बाराबना', 'गीतगुज' के गीतों में कवि ने तद्व्य शब्दावली पर आधारित काव्यभाषा का बहुत प्रभाव, सुझाव और जीवंत रूप प्रस्तुत किया है।

निराला की एक बात विशेषता, जो उन्हें अन्य हायावादी कवियों से अलग करती है, यह है कि उन्होंने शब्द के बजाय शब्द-प्रयोग-विधि को अधिक महत्व दिया है, जिसका सब से अच्छा प्रमाण उन कवियों में देखा जा सकता है, जहाँ वे तत्सम शब्दों के बीच में निरन्तर बीच भाव से तद्व्य शब्दों की विन्यासित कर देते हैं। तत्समों के बीच में पड़ा हुआ तद्व्य शब्द कभी विशिष्ट व्यंग्य रसता है। 'राम की शक्ति पूजा' के वारंरिक कंड में 'तुम्हें' प्रयोग देखा जा सकता है -
राजास विरुद्ध प्रत्युह - कुहू कपि विजय - हूँ,

पारवर्ती गीतों में कवि ने तत्सम तद्व्य का और भी व्यापक और सजीवात्मक ढंग से सहज संबंध स्थापित किया है। यह प्रवृत्ति दो रूपों में है - एक है तत्सम संज्ञाओं, विशेषणों के बीच में तद्व्य क्रियाओं की साक्षरिक विन्यासित: 'बाराबना' के प्रथम गीत 'पधा के पद को पाकर हो' के तत्सम रचना-विधान की अंतिम चार पंक्तियों में क्रियारें देती योग्य हैं :-

मेरी बल बुझिना पोंछें,
जम सरीर का फलक कौंधें
उठे ऊँची मन से बोधि
मिले मिल्य में एक प्रज्वल दी ।

एक अन्य गीत 'माफी है, रुद्रताल की झुरी पंक्ति' कौंधी का झुल-बराह' में भी तत्सम विशेषणों और तद्व्य क्रिया' कौंधी' की टकराहट हुई है और इस टकराहट से निराला का 'कौंधी' प्रयोग समुचित व्यंग्य उभरता है। 'बैना' के 'बागवत-गीत' 'बिभर-दारण बिभर वरुणों' के मध्य संस्कार निष्ठ विधान में

‘ वरणी’, ‘ वरणी’, ‘ वरणी’, ‘ वरणी’ जैसी छठ क्रियाओं की सख्य प्रतिष्ठापना प्रष्टव्य है। क्रिया पदों का रचनात्मक प्रभाव संज्ञा-पदों की जैसा दूरगामी होता है, उसमें एक सूक्ष्म तुलान बनकर रहता है। क्रियापदों में तत्त्व शब्दावली का प्रयोग जैसा तत्त्व नामवाची शब्दों की तुलना में तत्त्व क्रिया की श्रेष्ठता की ओर संकेत करता है। ‘ वाराधना’ के प्रसिद्ध गीत ‘ छि के आत्म के तम मुझों’ में वाराधना का वैदिक तत्त्व संज्ञा, विशेषणों और तत्त्व क्रियाओं के साक्ष्य में बड़ा प्रभावित हो गया है। इस पंक्तियों उदाहरण - तत्त्व प्रष्टव्य है :-

मीने जठिन घरा निष्ठावन,
की खुदिक छल अभिमावन,
बोधि बीच सीमकर उखी।

‘ गीतुं’ के वायुनि-मरक गीत ‘ फिर देखि श्याम विराषि’ में और भी और क्रियाओं ‘ गावे’, ‘ राखि’, ‘ मँधि’, ‘ जँधि’, ‘ निखावे’, ‘ एवावे’ का प्रयोग किया गया है। तत्त्व संज्ञा और तत्त्व क्रिया का यह वामना-वामना निशाला की काव्यभाषा में शक्ति के एक मौलिक उदाहरण की ओर संकेत करता है। तत्त्व-तत्त्व के मेल का दूसरा रूप ‘ राम की शक्ति-मुखा’ के ‘ हूँ’ की तरह है। तत्त्व पदों की सांस्कारिकता है युक्त गीत में एक मामूली है ऊँचिवाँ, एकदम और पर वस्तुतः बड़े वक्तव्य तत्त्व शब्द का प्रयोग देखने योग्य है। ‘ केठा’ के छंदों गीत का प्रारंभिक छंद इस तरह है :-

मिट्टी की माया होइ जु
बो, वे वामना पर कीइ जु।

का की सुदुरता है ऊँचि
जीवन के राजा का हैं ऊँचि

वाक्योपनि के अभियानी के

गतिज की का वे तोइ जु।

वाक्योपनि की स्थिति के वक्तव्य में परिनिष्ठित शब्दावली

के बीच 'हूँ' की सामान्य प्रकृति समुच्च जीवन के दाणों का झोटापन, ऊनापन उजागर कर देती है। 'हूँ' की ग्रामीण और झीझिर काव्यात्मकीय दृष्टि से वर्णित तथा उपेक्षित शब्द की काव्यात्मक क्षमता यहाँ इतनी अधिक है कि उसकी टक्कर में सारे परिनिष्ठित शब्द फटके पड़ जाते हैं। 'झुरमुन्ना' और 'नय पी' के ठेठ देशीय वातावरण में देशज, मंदिर शब्दों की काव्यात्मक विन्यस्त अपनी सारी लक्ष्यता के बावजूद बहुत साहसिक नहीं होती (यद्यपि वृन्नाप सिंह ने 'झुरमुन्ना' की भूमिका में इन उपेक्षित शब्दों के कुछ उपयोग के लिए निराशा की बहुत सराहना की है), क्योंकि वहाँ तो संवेदना ही एकदम घेरू है, जपदीय है; किन्तु परवर्ती गीतों के इन उद्धरणों में संस्कारशील वातावरण के बीच बड़े बेलाग पाष है पूजन के स्तर पर ठेठ ग्रामीण शब्दों का प्रयोग अलक्ष्य की दृष्टि से अधिक महत्वपूर्ण है।

'बाराचना' के एक प्रौढ़ गीत 'तुम से लाग ली जो मन की' का उत्कृष्ट बिंदु बिना तत्सम -तद्वत् के भेद से रचित काव्यात्मकता का अध्ययन बहुत ही रोना -

तुम से लाग ली जो मन की
जा की हुई वासना बासी ।
गंगा की निमल पारा की
मिठी मुक्ति, मानस की कासी ।

व्योम्बित तद्वत्त्वना की और श्रवण का तत्त्व मुकाब
यहाँ द्रष्टव्य है, किन्तु फलस्वरूप वहाँ 'स्नेह', 'प्रेम', 'लान' के बजाय एकदम घेरू शब्द 'लाग' का प्रयोग करता है और उसके माध्यम से गीत के तन्मय की अधिक काव्यीय बनाता है। 'वासना' के साथ 'बासी' का प्रयोग किंतु नया है। श्रवण का डंग है नहीं करता कि वासना नष्ट हो गई, मन उपरान्त हो गया; वह करता है वासना बासी हो गई। श्रवण का यह दास डंग मानना की काव्य मुक्ति को समझ बनाता है। 'वासना' में उदात्त वाक्योक्ति है और 'बासी' में है और उपरान्त 'बासी' की निपट घेरू का-हावाएँ -व्युत्प्रेषिता, शीमाहीनता, गंदगी तत्सम 'वासना' के सारे वाक्योक्ति को एक दास श्रवण की 'ऊच' में बदल

देती है और बन-बाणना से मन के उपराम होने की स्थिति में इस ऊब के सन्निवेश के कारण सामान्य निवृत्तिपरक गीतों की लक्ष्मात्मक रुढ़ता से बचना, इस गीत की लक्ष्मा समृद्धि विकसित होती है। इस तरह 'बागि' 'कोई' 'कासी' के तुक के लिए नहीं प्रयुक्त हुआ है, वरन् तभी जहाँ में रचनाशील कवि 'बागि' की ठेठ गद्यात्मक ली-लायाची से गहरी काव्यात्मक संभावनाएँ उद्भूत करता है। कविता में शब्दों के गण-कल्प चयन को डी०जी० फेन्स ने एक रचनात्मक आवश्यकता के रूप में देखा है -

‘ इसके विपरीत, महान कवि सब से गहरे काव्यात्मक प्रभाव के लिए सर्वाधिक गद्यात्मक शब्दों का अक्षर उपयोग करता है। मैं सम्मत्ता हूँ, एक महान् कवि इतनी दूरी तक शब्दों के कमी भी लयीन नहीं होता, किन्तु कि वह किसी शब्द को अपने कल्पनात्मक संप्रेषण के लिए साधन बनाने में असमर्थ पार है।^१

संज्ञा के अतिरिक्त क्रियावी की बारीक पहचान के निराशा की कविताओं से जिन उदाहरण रहे जा सकते हैं। पहला उदाहरण ‘राम की शक्ति-भूजा’ का है -

है बना बिठा ; उगलता गगन घन जेकार ;

यहाँ दैत्य के रूप में परिकल्पित गगन का चित्र है। ‘उगलता’ में घनम क्रिया की व्यंजना है, जो गगन अपने ऊपर घन जेकार की वात्सल्यता न कर पाने की क्षम्यता स्वल्प उरी पृथ्वी पर उगल दे रहा है। ऐसा ठाढ़ाणिक क्रिया प्रयोग एक जम्हूरी-भयावह चित्र की पूर्ण करता है। एक झूरा और घुड़मार उदाहरण इसी कविता के निम्न कंठ में देता जा सकता है -

जस झुझारु हो नये बलु कल शेष-रम

तिव नये कुओं में हीला के दासमय नयन ।

‘ बलु-कल-शेष-रम ’ राम देवी की भीमामूर्ति है

1. On the contrary, the great poet frequently uses the most prosaic words for the most powerful poetic effects. The great poet, is never, I think, controlled by words to such an extent as to find any words incapable of becoming vehicles for his imaginative communications. (Scepticism And Poetry) - D.G. James, page 94.

व्यक्ति हो जाते हैं; उसी समय उनके चेहरे में प्रिया चीता के 'रामाय नमः' लिख जाते हैं। यहाँ 'लिख गये' प्रिया में जो एक बंकिम साव्यात्मकता है, चित्रात्मक का भाव है, वह मयापहता को पीछे कर एक सुकुमार परिवेश की सृष्टि करता है। 'सुमन मर न लिये' गीत ('परिमल') में कवि ने प्रिया प्रयोग में बहुत विशिष्ट जीवन रख कर दिया है -

सुमन मर न लिये
तणि, वसंत गया

सुमन जुनि जाते हैं, मर नहीं। किन्तु यहाँ 'मरना' प्रयोग से सुमन की लक्षिता, उसकी लोक-व्यस्तरीय शक्ति व्यक्त होती है। कवि का प्रिया प्रयोग द्वारा मनुष्य की मूल और मानवीय जीवन की वैकल्पिकता की ओर संकेत करता है, सुमन जुनि नहीं थे मरने थे, उन्हें अपना जीवन साधक करना था, पर समय रहते ऐसा न किया गया। सुमन का रूप में फूल मात्र न रहकर संपूर्ण जीवन की साधकता का प्रतीक हो जाता है। जुही की कली में 'कककौरना' प्रिया उद्दाम संवेदना से निर्मित करती है -

निर्वैष उस नायक ने
निष्ट निवृत्तारी की
कि कौनों की कड़ियों से
सुंदर सुकुमार देह सारी कककौर ठाही।

'कककौर' जैसा ठेठ, अन्यात्मक प्रिया-प्रयोग मध्याह्निक के रूप में पुरुष की तीव्र प्रसर-वातना, दुर्निवार उत्तेजा की सटीक अभिव्यक्ति करता है। दोनों संदर्भों में ऐसे ठेठ प्रिया-प्रयोगों की नियोजना निराठा के साहचरिक साव्य व्यक्तित्व की सूचक है। त्वरा और धनराष्ट्र की स्थिति के संकेत में कई प्रियाओं का पूर्वपरि प्रयोग निराठा की नागा-संबंधी विशेषताओं में परिष्कृत हो सकता है, जैसे 'शक्ति-भूषा' में राम की यह उद्विग्नता और कम्पन -

परमात्मा देखने लगी मुझे वैष गये चरत,
फिर लिखा न भनु, मुझे ज्यों वैषा मे दुखा चरत।

यहाँ दो पंक्तियों में पाँच श्रियाजों - देखते छी , " वैव मयै ",
 " तिंजा ", " वैवा ", " हुआ कस्त " - की निचीपना राम की विवर्जित कस्त-व्यस्त
 मनःस्थिति है अभिन्न रूप में संभव है । काव्यभाषा के प्रमुख विचारक कवि विंश
 का बहुत कुछ और भरपूर प्रयोग निराशा के कारुणिकालीन कठिणकाव्य में हुआ
 है । इस दृष्टि है उनकी स्थिति उनके सखीगी और विंशों के मय प्रयोगकर्ता जस्तकर
 प्रसाद है धौड़ी भिन्न है । कठिण-सुख मानवीय शक्तियों के संश्लिष्ट क्षेत्र में प्रसाद
 की विंश-रचना बहुत सूक्ष्म और सुन्दार है, और यही पर बाह्य सत्यपानी और
 पञ्चा है उदासीन प्रसाद की काव्यभाषा समीक्षा के लिए विराम मस्त्वपूर्ण हो
 जाती है । निराशा में प्रसाद की तरह विंशों के बहुवचन प्रयोग तो नहीं है, पर
 अपनी विराट् विंश-सौजन्य में शक्ति-उपराज कवि समूह हिन्दी-काव्य में बहुवचनीय
 है । इस प्रयोग में निराशा के बाधक-राग " की विराट्ता दर्शनीय है, जहाँ तौर
 है वह क्षेत्र बहुत मस्त्वपूर्ण है, जिन्हें कवि बाधकों को रणतरी का रूपक लेकर
 एक साथ विराट्ता, म्भावस्था और उक्तिमता की अवस्थिति करता है -

तिरती है कठिण-राग पर
 लक्ष्मीर पुत पर दुःख की लम्बा
 का है दग्ध रूप पर
 निम्न विप्लव की प्लावित माया -
 यह तेरी रणतरी
 मरी बाकायनाजों है
 धन - - - - -

यहाँ बाधक के रूप में रणतरी की परिकल्पना श्रान्ति के
 लिए विकल कवि-मानस को उबारता है । विराट् विंश का झूरा और निराशा
 काव्य में बैबीड उपासना " राम की शक्ति-भुजा " का यह क्षेत्र है -

हुट कटा-मुकुट, जो विपर्यस्त, प्रकट है सुख
 फैला पुच्छ पर, बाहुओं पर, बदन पर विपुल
 उतरा ज्यों दुर्गम पर्वत पर मेलापकार
 काफ़ी दूर चारों ओर तो नहीं पार ।

राम के बूढ़ पटा-बूढ़ विषयीस्त होकर, प्रसिद्ध है बूढ़ पृष्ठ, बाहुओं और कला पर फैल गये हैं, जो प्रकारान्तर है राम की मानसिक पराजय और जय-व्यस्तता के परिचायक है। ऐसे विषा-ग्रस्त राम की चौर निराशा और उसमें निहित हल्की बारा की लवि ने क्रमशः दुर्गम पर्वत पर उतरते हुए विपुल नैराशिकार और दूर कहीं पार चमकती ताराओं के बिंब में विलीन किया है। दुर्गम पर्वत, विपुल नैराशिकार और दूर चमकती ताराएँ महत्वाकांक्षी मानस की बेपैनी और इच्छा बारा की पूरी वाक्यात्मक गरिमा के साथ अभिव्यक्ति देती है।

सुझार प्रांग में निवृत्त विराट् बिंब की दृष्टि में 'सरोष-स्थिति' कविता का यह क्षेत्र उद्धृत किया जा सकता है -

क्या दृष्टि । जल की सित-भार
ज्यों भोगावती उठी अपार ।
उमड़ता ऊर्ध्व को बड़ सलील
कह टलमट करता नील-नील
पर बैठा देह के विषय बाँध
छल्लता दुर्गों से साथ-साथ ।

ऊर्ध्व यौवन की क्षुब्धति है उत्पन्न उल्लास और उज्ज्वा की विरोधी तथा साथ ही स्वामाधिक स्थिति की पुत्री सरोष की दृष्टि-बल्य है कवि ने संस्पष्ट किया है। अपारभोगावती (पाताल गंगा) की ऊर्ध्व की और तबेग उमड़न, किन्तु पृथ्वी की एक निश्चित सीमा-रूपी बाँध का बल - यह है विराट् प्राकृतिक सत्य, जो कवि ने कथाने हर्ष और उज्ज्वा से परिपूर्ण सारुष्य की मनःस्थिति से जोड़ दिया है।

यों पर्वत में पार्वती-रूप का कल्पना (राम की शक्ति-भूजा - फैली बन्धुतर, सामने स्थित की वह झुकर *) पत्नी रत्नावती के रूप में शाखा की काव्यनिक अवतारणा ('छुलीदास' - 'देता शाखा नील कलना *) भी बड़ विराट् बिंबों की कौटि में बड़ी वाचनी है परिमाणित स्थिति या स्थिति है, किन्तु उनमें एक उदात्त-भूत भाव के कलावा जोई इत्यात्मक मनःस्थिति, जटिल मानसिकता नहीं आती गई है। अतएव इन बिंबों में विराट्ता है, पर जटिलता नहीं।

वस्तु और बिंब का पारस्परिक संघटन निराशा के लोक बिंब-प्रयोगों में देता जा सकता है । काव्यभाषा की प्रवणशीलता ऐसी प्रयोगों में हासती है उभरती है । " राम की शक्ति-पूजा " और " शरीर-स्मृति " का सयः-विश्लेषित अंश का प्रारंभ में ही उल्लेखनीय है । दुर्गम पर्वत पर उतरता हुआ भोजनकार राम की शारीरिक और मानसिक स्थिति से बहुत स्वाभाविक रूप में जुड़ जाता है और कर्णन की भाषा में संकुचित होकर वस्तु और बिंब की समरसता प्रस्तुत करता है । ऐसी संघटित बिंब-प्रयोगों में प्रस्तुत-वस्तु^{के} अस्तित्व का निरसन अनिवार्य परिणामित के रूप में समझना चाहिए । यौवन के परिज्ञान से शरीर के दुर्गों में छुटकी उत्थाप और भीतर छिपी छुटका की दुहरी व्यस्थिति को ऊपर मोगावणी के बिंब में कवि ने संकुंचित कर दिया है और कर्णन में बहुत दूरी तक जाकर यह बिंब शरीर की सूक्ष्म-स्थिति से एकत्र हो जाता है । कर्णन और उसके बिंब की संपूर्णता के प्रारंभ में कला-प्रयास और सरसता का बहुत संक्षिप्त उदाहरण " तुलसीदास " की इस पंक्ति में द्रष्टव्य है -

बोली मामी, जाना कुंज शीमा को ।

बिछड़ बोलवाल के स्तर पर प्रयुक्त हुआ रत्नावली के छिए कुंज शीमा का यह बिंब उसके सामान्य सौंदर्य और गौरव को हल्के से उभारता है ।

बिंब-विधान के परंपरित उपकरणों की छाने के बावजूद संदर्भ का न्यायन उन्हें अनूत्तम ताज़गी से भर देता है । निराशा काव्य में इसके प्रचुर उदाहरण हैं । हिंदी काव्य परंपरा में शतक " एक बहुप्रयुक्त वस्तु है, किन्तु जल्दी युवा-कन्या की मृत्यु से संतप्त कवि की विचलित मनःस्थिति के अंक में वह भाषा को नहीं दीप्ति देता है :

हो छी कर्म पर वज्रपात
यदि कर्म, रहे नत सदा माघ
जस पथ पर, भरे कार्य शक
हो प्रष्ट शीत के से शकल ।

कवि अपनी शुष्क मनःस्थिति में व्यर्थ प्रतीत होनेवाले कार्यों के प्रष्ट होने की कामना करता है - वे हीक उही तरह प्रष्ट हो जाएँ, जो शीत के शकल नष्टप्राय हो जाते हैं । निराशा होनेवाले कार्यों के प्रति विश्वास और आत्म-विश्वासहीनता की संवेद्य

बनाने के लिए भीड़-भीड़ की सतह का विषय नया और सटीक है। 'प्रकृति' कविता में प्रिय की निराला दृष्टि का विलंब विषय योजना के परंपरित उपकरणों-पुष्प, पूर्व-किरण की लीन के बावजूद ताज़गी से भरपूर है :

कैसी निराला दृष्टि !

सज्ज शिशिर-भीत पुष्प ज्यों प्रातः में
देसता है एकटक किरण-कुमारी को

इस ताज़गी का एक कारण तो पुष्प के साथ एक मोरे-पूरे वातावरण की विन्यस्ति है। पुष्प शिशिर-भीत है, प्रातःकाल का समय है। ये दोनों तत्त्व बाह्य-शून्य दृष्टि को तैयार बनाते हैं। फिर शिशिर-भीत पुष्प के किरणकुमारी को एकटक देखने की प्रक्रिया में कवि प्रिय की निराला दृष्टि में निहित ताज़गी, तल्लीनता, मुग्धता को तंशुष्ट रूप में झूता है।

विविध प्रयोगों के माध्यम से भी काव्य-कविता तौड़ने की कौशल निराला की काव्यभाषा को ऊर्जा प्रदान करता है। 'गीतिका' का नामक गीत द्रष्टव्य है -

हूँ दूर -- सदा में दूर ।

कल्लोलिनी-कल-कल-कल-कल,

सुमन-सुरभि लीर सुल कुमन

कुसुम-किरण-बिम्बित- के लि. नम

देस रहा तू मुझ को ।

हूँ दूर- सदा में दूर ।

यहाँ 'कल्लोलिनी-कल-कल-कल-कल' 'सुमन-सुरभि' 'कुसुम-किरण - बिम्बित' के लिए भी प्रयोग शायदावादी की शब्द-संरचना के हैं। कार्त्तिक मुक्ति के संदर्भ में ही यह प्रतीकों और शब्दों की कवि नये अनुशंगों से संयुक्त कर देता है। शायदावादी काव्य में ये शब्द उत्साह, उन्माद, स्वयंसेवता, उन्मुक्तता के प्रतीक रूप में प्रयुक्त हुए हैं। किन्तु निराला इस कविता में इन शब्दों की सुषुप्ता, उत्तम के रूप में स्थान देते हैं। शब्दों की संक्रियाएँ इस संदर्भ में ऐसी बाधे बाधिर-

‘ देता रहा तू मूल - शर ।’ कवि ठंडे व्यंग्यात्मक छंद में (जो गुर-रौमाण्टिक कविता का गुण है) उन्मुक्त उल्लास के लंका के लिए लायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त ‘ पुमन - पुरषि , सुन्द-किरण-अभितार केलि ’ जैसे शब्दों को जीवन की व्यर्थता के रूप में परिणतित करता हुआ हल्का तिरस्कार करता है । काव्य-रुढ़ शब्दों को ऐसे नये संदर्भों में निखारने की प्रक्रिया यही कवि में सज्जात्मक काव्य-भाषा की प्रतिनिधि विशेषता है ।

काव्य-रुढ़ि तोड़ने का दूसरा ढंग यह है, जिसमें कवि एक रूढ़ शब्द को ठेकर उसके निष्ठ एक ताजा शब्द रख देता है, जिससे बाकीक है वह रूढ़ शब्द नवीभूत हो उठता है । ‘ गीतिका ’ के स्पष्टी से छाप ली ‘ गीत की यह पंक्ति द्रष्टव्य है -

प्रेम-मयन के उठा नयन नव,

शरीरील्लास के लंका में नयनों की पुष्पार श्रिया का कवि संकेत देता है । प्रिया के नयनों के लिए वह लायावादी काव्य में बार-बार आन्वार्थि ‘ नव ’ की प्रचलित शब्द को विशेषण रूप में प्रयुक्त करता है और यह ‘ नव ’ विशेषण वास्तविक रूप से नयनों को नवीनता प्रदान करता है, जबकि एक काव्य-रूढ़ शब्द होने की हेतुयत से उसको एक मात्र-रुढ़ि मात्र जाग्रत करनी चाहिये थी । इस नवीनता के मूल में है - ‘ प्रेम-मयन ’ का शब्द-विन्यास और जहाँ अनुस्यूत ताज़गी । प्रिया के नयन प्रेम-मयन करने वाली है, प्रेम को पुनः के लिए तत्पर है कतः शरीर-मुक्त की इस स्थिति में वे ‘ नव ’ प्रतीत हो रहे हैं । यहाँ यह संकेत देना संगत रहता कि निराशा की तरह प्रयास की कविता में भी लायावादी की शब्द-रुढ़ि-रूप के प्रयोग (जैसे ‘ मयु ’, ‘ मलय ’, ‘ शिशिर ’, ‘ शिरीष ’, ‘ छहर ’) बापाय रामचन्द्र युक्त के मयु-वर्षा वाले वारोप के बावजूद एक नई संवेदना से परिपूर्ण हो जाते हैं, प्रयास की विशिष्ट वैयक्तिकता, उनका आत्म-मयन उनसे एकत्र हो जाता है ।

कभी काव्यभाषा की प्रक्रिया में कई बार कवि रुढ़ि को विपरीत प्रयोग या ‘ कन्ट्रास्ट ’ है तोड़ता है, जैसे ‘ वारापना ’ के प्रस्तुत गीत में -

तुम है छाप ली जो नव की
जा की हुई वापना वाली ,

“वातना वासी” के इस प्रयोग में तत्पन-सुख का रक्षात्मक भेद की की की विपरीत पिशाचों की और एक साथ उन्मुख होता है। “वातना” के वाणिज्यात्म्य में जहाँ वाकर्ण्य है, वहीं “वासी” के दृष्टि रूप में उपराम की अवस्थिति है। “वातना” के पार्श्व “वासी” का यह नया और साहसिक प्रयोग कवि की पूरी मानसिकता की (जो इस गीत में उभरी है), “वातना” शब्द के परंपरित संस्कारों को एक नयी दिशा में मोड़ देता है, जहाँ जोरी निष्पत्ति के बजाय एक विशिष्ट लक्ष्य की उदात्तता की अवस्थिति है।

जहाँ तब कवि जब एक परंपरित तत्त्व की संवेदना और अभिव्यक्ति के स्तर पर उसे के बामकुल उत्तम कोन्मीन भर देता है। “बैला” का छव्याँ गीत द्रष्टव्य है :-

मिट्टी की माया छोड़ चुके
जी, वे अपना घट फोड़ चुके।
नम की सुदृढ़ता है ऊँचे
जीवन के दाण्डा जब है बूँदें,
वाकर्ण्य के अभियानी के
गतिज्ञान को जब वे तोड़ चुके।

सांसारिक माया है निरासन्न मानस के जीवन में नवीनता का एक कारण प्रथम दो पंक्तियों का वाक्य-विन्यास है। कवि ने पहले तो मिट्टी की माया छोड़ चुके का उल्लेख किया है, फिर अपना घट फोड़ने की बात कही है। यदि मिट्टी में कोई वाकर्ण्य नहीं महसूस होगा, वह स्वभावतः अपना घट फोड़ देगा। घट फोड़ने में शारीरिक मोह-माया है उपराम होने का कलात्मक संकेत है। मध्यमवीं दो पंक्तियाँ पारस्परिक जीवन “क्रेडास्ट” है वास्तविक मुक्ति के जीवन में जीवनन्तता की पुष्टि करती है। मुक्त मानस जहाँ ऊँचाई में नम की दूरी का भी गतिज्ञान कर गया है (“नम की सुदृढ़ता है ऊँचे”) वहीं जीवन के दाण्डा जो सब बूँदें छने छने हैं (“जीवन के दाण्डा जब है बूँदें”)। एक ओर वास्तविक मुक्ति की नम है अधिक ऊँचाई है, दूसरी ओर जीवन के दाण्डों का मामूलीपन है। मुक्त मानस नम नम की सुदृढ़ता है ऊँचा होता है और जीवन के दाण्डों का छोटापन

मजबूत करता है, ज्ञाना तैवत्ता जाने की पंक्तियों में है -

आकर्षण के अभिमानों के
गतिमान जो जग में लौड़ चुके ।

जबि तर्क का यह पिघलन की सुदूरता है ऊँची स्थिति के
लक्ष्य में नया और साध की गमीचीन है । आकर्षण के अभिमानों के गतिमान जो
तौली पर यानी आकर्षण बाध को हिन्न-मिन्न करने पर जीवन के डाण्डों का
“ लूना ” रूप आभासित होने लगता है । निराशा का अपनी कविताओं में लय और
विराम पर तथा हुआ अनुशासन है । हिन्दी भाषा की सांगीतिक संभावनाओं के
दूरगामी विस्तार में, मैत्री हुई गीत-रचना में लय और विराम का पुष्प और पुष्पार
कौशल कवि ने प्रस्तुत किया है । लय के विविध उपयोग की दृष्टि से उनकी लय
कविताएं और गीत लिये जा सकते हैं । “ परिकर ” का “ लय ” गीत दो लय-
गतिमों की टकराहट से भाषा को लचीली बनाता है और जीवमानुभूति को गहरी
रंग देता है -

मुक्त भाव न लिये
सति, कांत गया ।
हर्ष-हरण-हृदय
नहीं निर्दय क्या ?

मानवीय जीवन की विह्वलता गलाबारी और अस्थिरता पर
कांत के वाक्य लौट जाने के रूप में गहरा प्रभावित किया गया है । इस बटिछ
मनःस्थिति को संवेद बनाने के लिए कवि लय का मौलिक रीति से भिन्न करता है।
झोटी-झोटी पंक्तियाँ और उनमें निहित ठहराव से निर्मित लय ध्वनी और कथना
की संवेदना से रक्षक हो जाती है । गीत के वन्त में लय का परिवर्धित रूप मिलता है-

याद की बाँह
एक दिन का हाँस
बायु पा, बाकाय
हो रहा था काँस ,

ठहर रहे थे मलिन मुक्त रवि, दुःख किरण
 पय-पय पर थी रहा ज्वलन् वन,
 पतती यह एवि लड़ी मैं साथ है
 कह रहे थे साथ मैं कह साथ है
 एक दिन होगा
 जब न मैं हूँ ,
 हर्ष-हरण हृदय
 नहीं निखीर क्या ?

वाप की धीकियों की लपेटाकृत दीपता में एक प्रकार की कहरणा
 डीठापन और सामीप्य उदासी का गड़ है । कवि ने पुर्यास्त के चित्र में प्रेयसी के
 जीवन के पुनपन और संसार की अनित्यता की पुन्यता और मार्मिकता के साथ
 निरीक्षा की है ।

' विषा ' कविता में विषा की मुक्त-कहाय मूर्ति के कर्म में
 काफी दूर तक एक-ही वर्णनात्मक चलती है, थी -

वह हृष्टि के मंदिर की पूजा-सी
 वह दीपशिखा -सी शांत भाव में लीन,

लेकिन कविता के अंत तक धीरे-धीरे कवि के मानस में विषा के
 एकान्त दुःखमय जीवन के प्रति अपनी निष्कट सलामुक्ति उद्भूत हो जाती है कि कविता
 की छवि भी बल्ल उठती है, जब नमित, उदास, मार्मिक :

जीवन उसकी बीरज है तब ?
 दुःख का मार जीवन है तब ?
 यह दुःख वह विषा नहीं कुछ और है
 वह बत्थाचार फटा बीर और कठोर है !
 क्या की पोंछे जिजी के लु-कल ?
 या किया करते रहे सब की विषल ?
 बीसकरी -सा पलकों है फर नया
 जो लु मारत का उठी है घर नया ।

शायबादी युग के प्रारंभ में लिखी गई ये कविताएँ इस बात की और सबूत करती हैं कि इन कवियों ने लड़ीचौली पर बाधारहित काव्यमात्रा में छंद और संवेदना का निश्चित संबंध स्थापित करने की कोशिश की। स्पष्ट ही लड़ीचौली के परिष्कार में यह पलड़ा महत्वपूर्ण भूमिका था। मुक्त छंद की रचना में छंद पर तथा कुछ अधिक निराशा की साथ विशेषता है, जिसका बहिष्कार उदाहरण उनकी प्रथम प्रकाशित रचना 'जुही की बूँद' है। 'स्नेह-स्वप्न-मग्न', 'जमल-कौमल तु तरुणी' 'जुही की बूँद' का जन्म प्रारंभ में लगभग छंद के माध्यम से हुआ है -

बिजल वन बरखरी पर
 लौली की सुलझ मरी - स्नेह-स्वप्न-मग्न
 जमल-कौमल तु तरुणी-जुही की बूँद,
 दूध धंद फिर, लिखि -मग्नोक्त में

ऐसी सुलझारी प्रिया की बहुत मधुर स्मृति दूर देश भर
 पवन के मानस में उभरती है। यह माधुर्य स्मृति बखली हुई है। छंद में साकार
 हो उठी है -

बाई याद बिछुड़न है फिरोज की वह मधुर बात,
 बाई याद बाँधनी की जुही हुई बांधी रात,
 बाई याद काँता की कल्पित कमीय गाँत,

' मैं बँधूँ ' , ' स्नेह-निकर वह क्या है ' , ' लड़ी रचनाओं
 में कवि ने बन्धन की पकड़ और पिनाय की छंद की एक बड़ी विशिष्ट बनावट
 में अभिव्यक्त किया है। इस माध्यम की कविता ' मग्न तु तरुणी ' (बाराबना) ^{जय}
 की एकात्मता और खामीशी की दृष्टि है कवि के ' मग्न तु तरुणी ' का
 धार्मिक साक्षात्कार संभव करती है। इस संदर्भ में छंद के जटिल रचना का कलात्मक
 एवं है बड़ा उदाहरण ' कलात्मक ' का ' मग्न-दृश्य ' गीत है, जिसमें कवि
 लौली भीलक व्यात्मक उदाहरण के माध्यम से माया की मत्तानुसक्तिता से मुक्त
 करता है। एक बड़ा प्रस्तुत किया जा रहा है -

बिजल लौली
 बाँधनी बांधी मुँह कर कर
 क्या है दीन ।

(१३३)

बह रही हो - दुःख की निधि
बह तुम्हें ला दी नयी निधि
बिना के वे पंत बने -
किया जल का मीन,
मुक्त बनकर गया, का हो
जलधि जीवन की ।

विराम की पुष्पार बौर सती विन्यस्ति निराशा की काव्यमाणा
की एक सुन्दर विशेषता है, जिसका अध्यधीन कवि को पूरा ध्यान रहा है । ' स्नेह-निर्म
बह गया है ' गीत का यह बंध उल्लेखनीय है -

बाम की यह डाँठ की मुसी बिनी,
बह रही है - जब यहाँ पिक या रिती
नहीं बात, पंक्ति में बह हूँ छिपी
नहीं बिना का कर्ष -

जीवन बह गया है । '

यहाँ ' नहीं ' बातें ' और ' पंक्ति में बह हूँ छिपी ' के बीच
का अंतराष्ट्र कितनी काव्यात्मक प्राप्यता से परिपूर्ण है, यह बताने योग्य है । बाम
की डाँठ के मा में अपनी अनुपयोगिता, शोभाहीनता, निरुद्देश्यता के एकाग्र है
उत्पन्न मार्मिक पीड़ा को बीच का यह विराम रचनात्मक अभिव्यक्ति देता है ।
ऐसे पुष्पार बौर पूरुष कलात्मक संकेतों को उनकी पूरी व्यंग्यता में परतों के लिए यह
वाच्यता ही जाता है कि पाठक की अपनी मानसिक प्रक्रिया की किसी सीमा तक
कवि की अव्यक्तता ही, कल्पना जल्दी फल में न बान्धाही ऐसी पूरुष कला-
बिम्बों में निहित कविता की रचना-रामता ^{की} पूरा उद्घाटन नहीं हो पाता ।

जब निश्चित है अपनी वेदना और रचनात्मक व्यक्तित्व के
रक्षाए से प्राप्त जीवन की दुखी मनःस्थिति की ' बैठा ' के स्वयं गीत में बड़े-विराम
में विशेष रूप से संकेत बना दिया है -

बाहर में कर दिया गया हूँ, भीतर पर भर दिया गया हूँ ।

बाहर तीर है यहाँ ' भीतर ' और ' पर ' के बाहर के बड़े-विराम भीतर की बाहर की

पुस्तानुप्राप्ति को अतिशय सुसुमार रीति से रूपायित करते हैं ।

बिंब और वस्तु के संघटन की तरह ही निराळा ने लंकार को भाषा में पर्यवर्तित करने की कोशिश की है, जिसके फलस्वरूप यह कविता में ऊपरी सज्जा के रूप में न रहकर भाषा के साथ जुड़-मिल जाता है । इस प्रक्रिया को भाषिण कर्ण में बिंब के पर्यवसान की प्रवृत्ति के समानान्तर रहने से यह तात्पर्य नहीं है कि यह बिंब की बुलबुली स्थिति की तरह ही कविता को व्यंग्य-समुद्भि प्रदान करती है । वस्तुतः जीवन-स्थितियों को उनके परिचित रूप में साक्षात्कृत करने की महत्वाकांक्षी कोशिश में बिंब प्रक्रिया की विशिष्टता जिल्लुल लौली और लुल है । शायिक लंकरण का प्रयोग वायुनिक कवि कला-प्रवास और सत्यता का कल-प्रदान के लिए करता है । सासतीर से परवती गीतों में निराळा ने इस तरह के लंकार प्रयोग किये हैं, जिसका बहिया उदाहरण 'मंगन तन रुग्ण मन' (' बाराफना ') गीत के निम्न लंकार में देला जा सकता है -

बल्ला नहीं हाथ
कोई नहीं हाथ
उन्नत, विनत माथ
दोहरण, दोहरण ।

इस कवि दीनता और क्षुब्ध की सीधी-सादी भाषाप्रति में भी कितनी व्यंग्यित कला-वेष्टा के साथ कर्म में प्रभावपूर्ण सामग्री ला सकता है, यह 'दोहरण', 'दोहरण' प्रयोग में द्रष्टव्य है । यमक की व्यंग्यिक सामकारिक शब्दांशकार की मार्मिक और कातर प्रार्थना की संवेदना को सीधे संस्पष्ट करने की यह शक्ति कवि के साक्ष्यन काव्यानुशासन से इनकर आई है । इसी तरह मानव के तन केतन फाँड़े (' बाराफना ') बाराफ गीत में 'के तन' और 'केतन' का यमक मानव के विषय-मर्त्य की लंकरण और सत्यता की संयुक्ति के भाष्यन से व्यंग्यित करता है । इस प्रयोग भाषा-प्रवास की गतिशील बनाते हैं, और गीत के विषयन में समस्त हो जाते हैं । 'बाराफना' के एक अन्य गीत 'निकीर केर के शर के हैं' में 'केर' के 'शर' के यमक में यही वैशिष्ट्य देला जा सकता है । 'मंगवान बुद के प्रति' (' बाराफना ' में संकलित) कविता की इन संज्ञिकों में भी यमक की बुलबुली देला जा सकता है -

फूटे शत-शत उत्स तारप मानवता - वह है
 यहाँ वहाँ पृथ्वी के तान पैरों में छलके,
 वह है, वह के पंकज मीनिक नय लक्षित
 हुए तुम्हीं है, हुए तुम्हीं है ज्योति प्रदर्शित ।

“ छलके ” “ छल है ” का वाचकारिक विन्यास भाषा-प्रवाह है
 कड़ी प्रत्यक्ष भी करता प्रतीत होता है । भाषान बुद्ध की ज्योति है विश्व में समता
 स्थापित हुई और परिणामस्वरूप मानवता - वह के शत-शत उत्स फूटकर सर्वत्र छलके
 मानवता वह के छलके है वह है, वह के निम्न स्तरीय रूप दुप्त हो गई । छलके
 में जो प्रवणशीलता है, वही जो “ छलके- छल है ” की समक-योजना में उभर उठी
 है । ऐसे कहीं और ऊपर विश्लेषित “ जारायना ” के जनेक उद्धरणों के बीच
 “ जारायना ” के ही कौरी समकारिकता और वलकरण है प्रेरित “ छल है छलके
 छलके न हुए ” की गीत के प्रयोग एक विभिन्न विरोधामास की सृष्टि करते हैं ।
 पर “ जनामिका ” की रूप है कविता में समक प्रयोग शब्दों की सामान्य प्रकृति में
 फुल-मिलकर फिर एक रचना उत्पन्न करता है -

यह सब है
 तुमने जो दिया दान-दान वह
 हिन्दी के हित का अभिमान वह,
 जनता का जनताका ज्ञान वह,
 सब्बा कल्याण वह अथर्व है -

यह सब है ।

हिन्दी भाषा और साहित्य की बाल-दान है समुद्र करना
 निराशा के काव्य-जीवन की सब है कड़ी महत्वाकांक्षा रही है । जन-संवेदना है
 संयुक्त जने काव्य पर नवी का अनुभव करते हुए कवि “ जनता का “ “ जनताका ”
 के प्रयोग में वलकरण और वास्तविकता का वलित स्थापित करता है । वाचकारिक
 प्रयोग है दन्तव्यी माःल्यति का अर्थ “ रीता ” कविता के का वल में वप्रता के
 साथ जुड़ा है ।

सुझाती ही भी सका
 भी प्रति रोम में ।

रसना रस-नाम-रहित

किन्तु रस-ग्राहिणी

शारीरिक संपर्श के लिए लाकुठ, किन्तु वास्तविक प्रणय भाव के संस्पर्श से कूटित युवा-युवक की पुञ्जमार विवना रस शब्द के विविध प्रयोगों में संश्लिष्ट अभिव्यक्ति पा सकती है। युवक की रसना (चिह्वा) रसनाम रहित (प्रेम के संस्पर्श से कूटती) है, किन्तु रसग्राहिणी (मोह की बाकाबिताणी) है। यहाँ उल्लेखनीय है - 'रसनाम-रहित' और 'रस-ग्राहिणी' में जाये हुए शब्द के द्वारा की-स्तार, जिनमें 'प्रेम' और 'मोह' का पुञ्ज विवेक अनुस्यूत है।

गीतों के विधान में समक-योजना स्वयं संगीतात्मकता की पुष्टि करती है। इसके बजुरे उपाहरण 'गीतिका', 'केला' और परवती गीत - संकलों में देते जा सकते हैं, जो -

केसर के केस ('गीतिका', गीत सं० ३)

वासना वाली ('वारायना', गीत सं० ५०)

दे सकाउ कह देत

दिसावधि कीण रेण र वारायना, गीत सं० ६२)

निराछा की काव्यमाणा सत्तावली, वाक्य-विन्यास, छन्द, वर्णरूप, ईद प्रायः हर स्तर पर यांत्रिकता से कपी की सकाउ कीरित करती है। उनके मुक्त ईद काका बड़िया उपाहरण है, जिनके निर्माण में कवि का यह विचार है - 'मुन्धों की मुक्ति की तरह कविता की भी मुक्ति होती है। मुन्धों की मुक्ति है कमी के बंधन से छुटकारा पाना और कविता की मुक्ति बन्धों के सन्नत से छुट हो जाना।' यह ती मुक्त ईद की बात हुई, निराछा ने कैसे-कैसे तरीकों में वाक्य में पदार्थ के प्रयोग से अतिरिक्त-स्वामी छापी है। एक पंक्ति को तीकर झुझरी पंक्ति में बड़ सख्त पाव से पहुँकी की प्रवृत्ति उन की में अधिक नरत्वपूर्ण हो जाती है, यहाँ संविना बहुत तीव्र प्रवर हो, बंधन तोड़ने के लिए लाकुठ हो। बापल-राय का यह की-बलि पंक्तियों को तोड़ने की प्रवृत्ति में जो बापल के निराद-

क्रांतिकारी व्यक्तित्व को स्वर देता है -

धन भरी गऊँ है सजा सुप्त जंगल
उर में प्रसूती के बाजाजों है
नव जीवन की ऊँचा कर फिर
ताप रहे है है विप्लव के बापल !

“राम की शक्ति-सूत्रा” में अनुमान के वाक्यांश-गमन के ज्ञान में पंक्ति की
तौड़-कौड़ तात्पर्य है -

वज्राङ्ग-तप धन बना पवन की महाकाश
पहुँचा, एकाग्र रुद्र द्रुव्य पर कूटहास ।

पंक्ति की तौड़ देने से द्रुव्य और शक्तिशाली पवन-सुत्र अनुमान
के त्वरायुक्त वाक्यांश गमन का बिज सजीव और मादकीयता से युक्त हो उठता है ।

वाक्य-गमन का प्रयोग करते हुए निराशा में नीत की उगीत -
तदि है मुक्त करने की कोशिश की है निह-निर्कर वह गया है है एक उदाहरण
प्रस्तुत किया जाता है -

जाम की यह ठाठ जो पूरी थिली
कर रही है -- कब यहाँ पिक या थिली
नहीं बारी, पंक्ति में वह हूँ छिली
नहीं बिकारा ली -

जीवन पड़ गया है ।

यहाँ पंक्तियों के लकी बीच में टूट जाने या छटके रहने से
अज्ञात और अनिश्चय की व्यंजना है । विशेषतः इसकी पंक्ति के टूटने में की सम्पूर्ण
जाम की पूरी ठाठ के रूप में रिक्त जीवन की कोशिका उजागर हो गई है । पिक
या थिली के न जाने का अज्ञात पंक्ति के टूटे रूप में केन्द्रीभूत होने से कविता का
जी रूप यहाँ निर्मित होता है, इसकी परत ही सच्ची वास्तविक-प्रतिभा है ।

विपरीत भाव के शब्दों की निरुद्ध विन्यस्ति ही जीवन की
माया प्रतिभा का एक महत्वपूर्ण कोण है । इस उदाहरणों से यह बात स्पष्ट हो
जाएगी । “वाक्य-गमन” (४) का एक कोण है -

घन, भरी गली है सजा पुस्तकें
 उर में पुस्तकें हैं, बाधाओं है
 नवीनता की, ऊँचा का तिर,
 ताकत रहे हैं, है विप्लव के वाक्य !
 फिर फिर ।

यहाँ 'सजा' और 'पुस्तक' (जो वर्ग की दृष्टि से परस्पर विरोधी है) उन्हीं की साध-साध नियोजना सामग्र्य है । बाधाओं के भरी-गली है पुस्तकें सजा हो गयी हैं । वर्गी तब तो वे पुस्तकें हैं, किन्तु रक्षाएक सजा हुए हैं, 'सजा' के ठीक बाद 'पुस्तक' के प्रयोग से यह सूक्ष्म ध्वनि निकलती है, और प्रकारान्तर है वाक्यों के भरी गली की प्रभावोत्पादकता और बढ़ जाती है ।

छाती कविता में फिर कुछ पंक्तियों के बाद विपरीत भाव की नियोजना है उत्थान वर्ग-कामता का उदाहरण का कक्ष में मिलता है -

कठिन-यात है शायित उन्नत उत शत वीर
 दात-विदात उत कष्ट शरीर
 गहन स्मृति स्मृति वीर ।

यहाँ भी विपरीत वर्णित शब्दों की सह-व्यवस्था के मूल में वाक्य की पुनर्विचार शक्ति की उत्कृष्ट-व्यवस्था है । उन्नत उत-शरीर शायित हो गए हैं, कष्ट शरीर दात-विदात हो गये हैं । वाक्य का कठिन-यात इतना प्रभावकारी है । 'शायित' की शक्तिमत्ता 'उन्नत' के किछु पदों में रहने से बढ़ गई है, और यही स्थिति 'कष्ट शरीर' के समीप रहे गये दात-विदात-कष्ट पद की है ।

समग्र रूप में शब्द की नाद और वर्ण-शक्ति के प्रति निराशा बहुत गंभीर भिन्ना है साथ सजा रहे हैं । 'गीतिका' के एक गीत में उन्होंने वर्ण-व्यवहार की उत्कृष्ट व्याख्या की है -

वर्ण-व्यवहार,

एक एक शब्द का ध्वनिगत धारण ।
 पद-पद का वही नाम धारा,
 निर्भीक कठ-कठ में काँ गला विश्व धारा,
 सुधी धुनि बंगन है वही फिर धारा-
 वर्ण-व्यवहार ।

यहाँ वर्णों से ठीक कविता बनने का भी प्रक्रिया का सूक्ष्म लेन हुआ है। निराळा की लगभग सभी उन्हीं वीर प्रसिद्ध कविताओं में, ऐतिहासिक गीतों में इस वर्ण-यमकार का भाव्य प्रसार हुआ है। "राम की उक्ति-पूजा" का वारंभिक समाप्तपरक रूप जहाँ कठोर-नाद योजना के कारण सुद-दीप्त का बहुत भावपूर्ण और वास्तविक चित्र प्रस्तुत करता है। उन्हीं का वापस में मिळता भावना में ही ही युद्ध की रस देता है। इस उन्हीं में वातवरण साम्य की दृष्टि से निरीक्षित ध्वनि वाक्यों को भी देना जाना चाहिये। "जागी फिर एक बार" का पद ऊँचा प्रस्तुत है -

म्यार जाते हुए हारि सब तारे तुम्हें
वरुणा पल तरुणा किरण
सड़ी लौलती है दार-
जागी फिर एक बार ।

"हारि" वीर "तारे", "वरुणा" वीर "तरुणा" के ध्वनि वाक्यों से मुक्त हृद में प्रवाह का वातवरण संबद्धता की अवस्थिति हुई है। निराळा के काव्य में संगीत का सा गानन्द मिलने के मूल में उनका विशिष्ट नाद-तत्त्व वीर ध्वनि वाक्य है। "झुरमुता" वीर "नै पौ" की सीधी-सादी प्रकृति की तुलना में प्रारंभिक कठिण काव्य की यह वाग्मरणा-परकता उत्प्रेक्षणीय है।

झायावादी कवियों में निराळा वीर प्रताप की वाक्य विन्यास संक्षेपी सफाता और संवेदनशीलता ध्यान आकृष्ट करती है। उन्हीं वीर छोटे-बोनों तरह के वाक्य निराळा काव्य की रचनात्मक वाक्यशक्तियों की पूर्ति करते हैं। इस पर एकान्त अधिकार होने के कारण वाक्य का विस्तार फेन्द्र-ज्युत नहीं होता। यही संक्षेप-सुन्दरी कविता का दीर्घ वाक्य लिया जाता है -

चिर्क एक व्यक्त हृद सा "जुप-जुप-जुप"
है गूँब रहा सब कहीं -
ज्योम फण्ड में - जहाँ सब में -
धीरी शान्त तरीवार पर उस काल कालिनी यहाँ में -
धीन-धीन-धीन कविता के अविनिर्मुक्त वदनास्थ में -

पीर-वीर-मीर शिर पर लिगिरि कल कल में -
 उल्लास तरंगापात प्रलय का गर्ज कधि प्रक में -
 दिति में - कल में - नम में - जनि - कल में -
 तिकै एक लम्बक शब्द का पुन-पुन-पुन
 है गुँज रहा तब कही, -

वाक्य के इतने लम्बे विस्तार में, लय की रसात्मकता, कृष्ण की एकतात्मकता और समारों का गतिशील रूप वक्राकार काव्यभाषा की नियोजित कर सकती है। नीरवता - और वह भी संव्यासातीन नीरवता - के प्रकृति व्यापी लक्ष्य में इतने लम्बे वाक्य और उनमें इतनी उच्च शब्दावली की विन्यस्ति भाषा प्रयोग विधि की मौलिक फिदा की और संज्ञित करती है। 'बादल राग' का तीसरा भाव-बंध सव्यासी लुन के रूप में परिकल्पित बादल की लम्बी यात्रा को भी बड़े लम्बे-लम्बे वाक्यों में चित्रित करता है। 'बादल-राग' के अन्तिम भाव-बन्ध में छोटे समक जाम्बिक मृदुओं में जाम्बिक के लिए लक्ष्य को लै-नै छोटे पीपी के विषय में जमिद्विष्टि की गई है। यहाँ छोटी-छोटी पी-नियों से बने वाक्य की संरचना देखते जाती है -

झँक है छोटे पीपी लुन मार
 लक्ष्य कमार
 लिख लिख
 लिख लिख
 हाथ छिटाते
 तुम्हें जुलाते
 विन्यस्ति तब है छोटे पीपी है जामा पाते ।

वाक्य की लुन-स्वच्छ प्रकृति में छोटे पीपी का लक्ष्य उल्लास ऊपर उठा है ।

निराज की वाक्य संरचना में काला भाषा की सामासिक और विविध प्रतिक संरचना का यदि कुछ प्रभाव पड़ा हो, तो यह स्वाभाविक है। 'पुही की कही' उनकी पल्ली प्रकाशित कविता है, जिसमें उस प्रभाव का संरचना

देता जा सकता है। भाषा वैज्ञानिकों ने परिष्कृत किया है कि हिन्दी की जुनून में कौन भाषा में संस्कृत का संश्लेषात्मक स्थिति के अतिरिक्त औदात्त अधिक है। संस्कृत की समास-बोधना को बाधित बनाकर कवि ने राम की उक्ति मूला के आरंभिक समास-बंध की रचना की है, जिसमें पूरी कठोर घटियाँ के बाद एक वाक्य समाप्त होता है। बहुत कुछ कौन की तरह होता उन्हीं की गति में ही बिना त्रिमा-यदों के यह वाक्य चलता है। सुत-द्वय की मीनता, राम और उनकी पानर रीना की संकुल नदःस्थिति, रावण और उनकी राक्षस रीना का कन-बद्ध काम विषम में जटिल, संश्लेष और सामासिक वाक्य में महाकाव्योचित गरिमा के साथ व्यापित हुआ है। वस्तु संस्कृत उन्हीं और समास-बद्धों के प्रति कवि का आग्रह होने के बावजूब यह नहीं कहा जा सकता कि ऐसे वाक्यों की रचना कवि ने केवल पाण्डित्य प्रदर्शित करने के लिए की है। उक्ति-मूला के इस आरंभिक बंध का भाषिक संरचना की दृष्टि से एकैतात्मक स्तर पर निश्चित प्रयोजन है।

‘सुरमुखा’ और ‘नी नी’ की ठेठ कविताओं की भाषिक प्रक्रिया विस्तृत राज है। वहीं भाषिक सामिजात्य के सभी उपादानों की एकात्मिक वर्जना है, जो इन रचनाओं के विशेषण-रूप में देता गया है। इस अध्ययन में यह कल्पना रेंग रहा जाता है कि इसी रचना में कवि ने बोलचाल के स्तर पर प्रयुक्त सीमावर्ती भाषा की वास्तविक रूप से काव्यभाषा की गरिमा प्रदान की है। सुरपुरी उन्हीं, ठेठ मुहावरों, एकसम गद्यात्मक रूप, बहुत व्यंग्य प्रणाती के प्रयोग से कवि ने इन कविताओं में हिन्दी काव्यभाषा के एक नी और औदात्त वाक्यिक वायाप का संस्पर्श किया है।

भाषा-प्रक्रिया के संक्षेप में कवि की यह सतर्क सविनयीकता लड़ीबीड़ी पर आधारित काव्यभाषा को एक ऊर्ध्व रचना-दामता देती है। उसमें जहाँ आरंभिक वर्ण के परिवार प्रयत्नों की पूर्णता है, वहीं जानानी रचना-रूप की विद्रोही युक्ति के बीच भी निश्चित है। इस प्रयोग में निराशा की यह उक्ति कभी तरह कन में जाती है -

‘जी न रीना भरा की।’

नाम्नाची उच्चारणी के विविध प्रयोग

(क) " राम की रक्ति-मृजा "

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देश	(३) विपरीत
$\frac{६०५}{२०. १}$	$\frac{१०}{१. ६}$	$\frac{३}{. ५} = ६१८$

(ख) " कुहरमुना "

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देश	(३) विपरीत
$\frac{३६}{१४. ४}$	$\frac{१३२}{४८. ७}$	$\frac{१००}{३६. ६} = २७१$

(ग) परवती गीत

" कर्ना " - १) कौपी न नाच का ठांव, बंधु ! (गीत सं० ३०)

२) गीत गाने की मुक तो,

कैना को रोकी को । (गीत सं० ५६)

" वाराणा " - १) लड़ा हुआ विश्व का फतार (गीत सं० १६)

२) छोटा है तो भी छोटा कर (उक्ति सं० १८)

३) कुत्ता रहता है सब जीवन (उक्ति सं० २२)

" गीत-गुण " - १) बाक्य बालि (गीत सं०)

(१) तत्सम	(२) तद्ध्रस्व-देश	(३) विपरीत
$\frac{३३}{४१. २}$	$\frac{४२}{४२. ५}$	$\frac{५}{६. २} = ८०$

गुमिन्नानन्दन पन्त की काव्यभाषा

शायवादी काव्यभाषा के वैशिष्ट्य के प्रति समीक्षकों और पाठकों का एक वैधा-वैधा प्रतिक्रिया बन गया है। इस वैशिष्ट्य के अन्तर्गत चित्रात्मकता, छायाणिमता और कल्पना-समृद्धि को केन्द्रीय स्थान मिला है, जिसका अर्थ है सरा शायवादन गुमिन्नानन्दन पन्त की काव्यभाषा के माध्यम से किया जा सकता है। इस रूप में शायवादी काव्यभाषा का प्रतिनिधित्व एक स्तर पर पन्त की काव्यभाषा करती रही है। शायवाद के साथ अतिरिक्त कल्पना-नीह और शब्द-झीड़ा के अतुल्य क्षुब्धों के जोड़े जाने में अपना योगदान देने के साथ-साथ पन्त ने अपनी पैनी वाक्युण संवेदना का परिष्कार किया है, और शायवाद के बाद की काव्यभाषा को अपने काव्य-व्यक्तित्व में समाविष्ट करने की कोशिश की है, इसी पन्त की काव्यभाषा-या कि पन्त की रचना-प्रक्रिया-को ठेकर दो तरह की प्रतिक्रियाएँ उद्भूत होती हैं।

यह अपने में एक विरोधाभास है (और अतः अतुल्य एक-वाणी ब्यपटा जा सकता है) कि जिस कवि ने प्रकाशना की रहस्य, आहारिक कविता के प्रति विरोध-भाव अपने समानधर्माधी की तुलना में अर्थ है अधिक जोर के साथ प्रकट किया था (‘द्रष्टव्य पदार्थ’ का प्रवेश’ तथा ‘शायवाद : पुनर्मुत्थापन’) उसकी लड़ीबोली की शायवादी कविता में रहस्यियाँ अर्थ है अत्यन्त विकसित हो गई। यह भी एक रोचक विडम्बना है - पठ की आका उल्लेख व्यासंगिक थी - कि अंतराष्ट्र और फात्सा की मरुत्व धन्याठी परवर्ती प्रकाशना-काव्य पर अपना अर्थ वाक्योक्त कवि ने स्वयं विच्छेद सभी संवरी लड़ीबोली में प्रकट किया। एक दृष्टान्त रत्ना का रत्न है - ‘प्रकाशना के उन्नत-भाव में इन कविवरों की छाया है सौंप, इनकी उपमाओं के साथ-प्रकट नहुण, उनके कोमलता में इनके अत्याचार के नर-नार, उनके बुद्धिमान कीर्ति में इनकी वास्तव की विरहाग्नि का

काल्प्य ताम सदा के लिए बना ही रहेगा । उसकी उदार छाती पर उन्होंने पहाड़ रख दिया ।^१

कविता की श्रेष्ठता की पहचान सब से जल्दी डंग से पूरी तरह हो सकती है कि जो बनानेवालों काव्यभाषा व्यक्तित्ववान् ही, जो बन्तोंत निर्मित होता है, कुम्भ-तैलदन या कल्पना रूप नहीं वही है वही जो, बड़ प्रतिस्त्रियाँ न उद्भूत की । कवि पंत निराशा और प्रसाद की तुलना में कल्पना शब्द-बोध और कल्पनात्मक समृद्धि के बावजूद भाषा के साथ गहरी संघर्ष नहीं रख सके हैं, जिसे कुम्भ-तैलदन में साधक उन्मेष रख-सक सके ।

‘ पल्लव ’ से पूर्व की रचनाओं में ‘ बीणा’ और ‘ ग्रन्थि ’ कवि में कोई महत्त्वपूर्ण कौशल नहीं है । उनके द्वारा यह पता चलता है कि कवि कवि प्रारंभिक काव्य-गुणन से पाठक-की को वाञ्छीत करनेवाला नहीं । कठोर-पेष्टा यहाँ कवि है - विरोधतः ‘ ग्रन्थि ’ में । कवि-कवि कवि ने फिर कविन अप्रस्तुतों की नियोजना की है, वे कवि की कल्पना-कामता का परिचय देते हैं :

(इन गढ़ों में - रूप के आवती-से -

धुम-फिर कर, नाच से विशाके नम

है नहीं डूँ, घटकर , घटकर,

भार से जब कर तरुण सीन्दरी के ?)

यहाँ प्रिया के माँ पर पड़ीवाले गढ़ों के प्रति वाक्यांश की मँ में पड़ी नाच के अप्रस्तुत में व्यापित कर कवि ने कवि सीन्दरी-बीच में निहित कविता का परिचय दिया है । इसी तरह ‘ बीणा’ की ‘ ग्रन्थि रश्मि ’ कविता कवि विधान में एकल बन पड़ी है । प्रमात्वाहीन प्रकृति, वास्तु और कवि-बीच-बीचों कुम्भ स्तरों का समान वास्तव्य यहाँ दिया जा सकता है । काव्यभाषी कविता पूर्व का तरह का संश्लिष्ट कुम्भ (कवि वह कवि प्रारंभिक अवस्था में है) विकसित करने की कोशिश नहीं की गई थी । कवि पंजाबी की उनके सामान्य रूप में न देखकर वास्तव्य के प्रतीक रूप में देखा है :-

प्रणम रहस्य का जाना रंगिणि ?

तू तो पहचाना ?

जहाँ, वहाँ है बाह विलंगिनि !

पाया तू यह गाना ?

“पल्लव” (१९३८ ई०) एक अर्थ में शायदादी काव्यभाषा के एक पदा चित्रात्मकता, नयी कल्पनात्मक शक्तियों, उच्च-अव्यक्त का बहिया उदाहरण है। “पल्लव” से कवि पन्थ की सीमा और संभावना - दोनों के विषय में कुछ सूत्र हाथ लाते हैं। प्रणयानुसंगी के संज्ञ में वे कभी तो प्रतीकों में अपनी सूक्ष्मता उदात्तता समाविष्ट कर देते हैं (शायद नारी के प्रति रीतिकालीन कवियों की स्मृत दृष्टि की प्रतिध्वनि-स्वरूप) कि मंगलता टिकने नहीं पाती -

तुम्हारे हृत् में था प्राण,

तंग में थावन गंगा-स्नान ;

तुम्हारी वाणी में कल्याणि ।

त्रिषणी की लहरों का गान ।

अरिपित चित्रम में था प्रात,

पुष्पमय-सौँतों में उपचार ।

तुम्हारी शाय में बाजार,

पुखद घण्टाओं में बामार ।

यहाँ एक पंक्ति कवय त्वेदन्तीत शृंगारिकता की निर्मित करती है-
“पुष्पमय सौँतों में उपचार ।” उपचार की कवस्थिति प्रेक्षी की पुष्पमय सौँतों में
कर कवि ने प्रणय-भाव की सूक्ष्म स्तर पर जातीय बनाया है ।

कभी प्रतीकों की नियोजना अतिरिक्त भावविश का संकेत देती है,
जिसे कुछ-कुछ कव्य की “मृदा” के उन्माद का प्रभावित कहा जा सकता है :

कभी तो अब तक थावन प्रेम

नहीं कलहाया पापाचार,

तुई मुझकी ही मदिरा बाप

शम, क्या कौनस की बार ॥

(१४६)

हृदय । री, कभी दुःख का मार ।
हृदय । री, उनको है बफिकार ।
हृदय । री, यह बड़-स्वेच्छाचार,
शिशिर का-ना लीर-संचार ।

छायावाद की नयी छहर में कभी ठंग है विकसित एनीवाली
छायावादी का प्रतिनिधित्व का तरह है प्रयोग करते है, चिकनी लोर बापार्थ
रामचन्द्र कुल ने सँकेत कभी छतिहस में किया है -

उष्ण का धा उर में जावाए,
मुकुल मुल ने मुकुल-विवाह ;
चौकनी का स्वभाव में भास
विचारों में कभी की सँकेत ।

प्रभाव्य की रूप-रूप लोर भाव-रूप के वैशिष्ट्य-
साक्षी, मुकुलता, दीप्ति, निदीयता लोर मीठपन - जो इन सूक्ष्म छायावादी
प्रयोगों ने नये ठंग है चित्रित किया है । कल्पित की पंक्तियों विशेषतः भाविक
बन पड़ी है ।

‘ पल्लव ’ की ‘ दीप्ति - विवाह ’ एनीयनात्मक कविता है ।
पल्लव की मूली-कुरी कुरस्तुत विवाहिकी कल्पना-भावार्थ का कल्पित परिपक्व का कविता
है मिल सकता है । ‘ छहर ’ की कवि तरह-तरह है विविध रूपों में चित्रित करता
है । दी-एक केश उद्भूत किये जा रहे है :

मुकुल-साँच की यति-मति लीन
कभी ही केश में लीन,
सकल कल्पना ली साकार,
पुनः पुनः प्रिय, पुनः लीन ;
हुन केश -स्मिति की मुकुल,
मनी-रचित, पर नपुर कार,
लिख पड़ी ली बिना विचार ।

कवि एक के बाद एक नवीन कृत्तुता की रचना करता करता है। उनका प्रस्तुत उद्यम के जीवन से क्या संबंध है, कहीं तक वे उसे साफल्यता प्रदान कर रहे हैं, कवि इसकी चिन्ता करता नहीं प्रतीत होता। इतने नये-नये कृत्तुता की इतने उत्साह से लाभ लायीक्षा इस बात का प्रमाण है कि कवि कल्पना-चित्रों की निर्मित को अपने में महत्वपूर्ण समझता है। इस तरह 'सण्ड-चित्र' कोई समग्र प्रभाव लाने में सक्षम नहीं होता। 'उत्तर' प्रकाश की भी एक कविता है, जिसमें उत्तर उनके अनुभव-संवेदन से रस-रस जाता है, उत्तर और मानवीय अनुभूति का संश्लेष हो जाता है। पंत के 'बीच-बिछाव' में ऐसा कुछ नहीं पाया जाता, इसीलिए पंत के संबंध में यह मानना होगा कि वे कल्पना के-उत्तम भी चित्रात्मक कल्पना के — कवि हैं, उनकी काव्यमाणा को अनुभव की जटिलताओं से झुझना प्रीतिकर नहीं लगता। एक समय था, जबकि समग्र प्रभाव-रहित को बॉले बिना पाठक पंत के इन कल्पना-चित्रों पर रीकता था। प्रकाश और निराशा के जटिल-सूक्ष्म काव्य से पहचान होने पर यह बात एक रोचक विडंबना लगती है कि किसी समय शाय्यावादी काव्य के केन्द्र में इन कल्पनात्मक चित्रों को ही रखा जाता था।

'पल्लव' की 'मधुमती' और 'मोह' शीर्षक कविताओं में कवि ने मध्यकालीन काव्य में स्वतंत्र अस्तित्व न रखने वाली प्रकृति के प्रति अपने सहज आकर्षण की अभिव्यक्ति करते हुए भी प्रकारांतर से रीतिकालीन एकात्मिक नारी-कुमार संबंधी दृष्टिकोण को पकड़ा की है। यह 'प्रवृत्ति' मोह' कविता में अधिक उजागर हुई है :

लौह कुमों की मृदु बाया,

लौह प्रकृति से भी माया,

बाहे, तेरे बाह-बाह में भी उलका हूँ लीक ?

मूठ ली है सा का ली ।

रीतिकालीन कुमार-वर्तिन के विरुद्ध प्रकृति के प्रति अपने सहज आकर्षण का सहज आस्वादन इस लीक में किया जा सकता है।

का का तरु तरंगों को,

हनु-धनुष के रंगों को,

तेरे मू-मंगों से कैसे बिंधवा दूँ निज का पामन ?

भाषा के इस निराले रूप में कवि की मृग-निर्मल तैदना प्रभाषी बन पड़ी है ।

‘ पल्लव की छाया ’ कविता कवि की कल्पना-लतिरेक और शब्द व्यक्त्य की प्रवृत्तियों का पड़ी दूर तक पौष्पाण करती है । कवि की तैदनीकता का यहाँ योग नहीं है । जो पड़ते हुए ऐसा जाता है, छाया केवल माध्यम पर है, जहाँ में तो कवि मानाविष कल्पना कवियों की नियोजना करना चाहता है । जहाँ तैदनी नहीं कि इन कल्पना-चित्रों में से कुछेक अपने में मार्मिक बन पड़े हैं, लेकिन उनका छाया के अनुभव-तैदनी से कोई रिश्ता नहीं जुड़ पाता (यम्यन्ती और दुपद-मुता की कवि-कवियों द्रष्टव्य है ।) । कई बार कवि कसूर उफानों की गृष्टि करता करता है :

तरुषर की छायानुवाद-सी,

उपमा-सी, माधुक्ता-सी,

कविचित माधुक्ता-भाषा सी,

कटी-कटी नव कविता-सी ;

पल्लव की परदार्श-सी

जुन मू पर छाई हो जीवन ?

जुबलता-सी, कँडारी-सी,

करासी-सी नव से जीवन ।

लेकिन ये सारी अप्रस्तुत छाया ‘ से पिछड़ कर कल्पित रहती है । जो ‘ पल्लव की परदार्श-सी ’ कल्पित कवि अपनी सुदृढीकृत उपमान-योजना से पाठक को एकजानी समस्तुत और विपुल्य पले कर है, लेकिन संश्लिष्ट रूप-गृष्टि और माधु-गृष्टि का कलम की कमी कायता नहीं है । छाया के निराले कसूर-मुक्त और काव्य-विषय के स्तर पर प्रतिष्ठित होने में परंपरा से जुड़े वस्तु को केवल कवि मनोविशेष की प्रकल्प या अनुभव की किसी छायाकता को कल्पित

का चक्का था, जहाँ रूप में 'झाया' पर रही कविता साफ़ और मजबूत बन सकती थी। उपमाओं का इस तरह से बेकार होना कवि में कुछ बहुत स्मरणीय नहीं है। यहाँ झाया है इनके संबंधगत जीवित्व का ध्यान और न रखा जाए (यद्यपि रचना-प्रक्रिया के समीचीन विश्लेषण की दृष्टि से यह जन्मपान ठीक नहीं) और उन कल्पना-रवियों को उनके स्वतन्त्र रूप में देता परखा जाए तो पत की - झायावादी कवि की - नयी विश्वनशील तड़ीबोली में कृतमूर्त व्यक्तिगत-शक्ति का परिष्कृत मिलता है। यहाँ तीन और दृष्टि थी कृतमूर्त वृत्तियों को मरपूर प्रभावित बनाकर कवि ने प्रस्तुत किया है :

कभी तीन-ती छी छीकर,
कभी तुम्हें ही छी छीकर तीन,
क्या संसृति की बहिर मूर्ति तुम
छानि ! नापती ही स्थिति तीन ?

विश्व के सारे कार्य कलाओं के मूल में किसी शक्ति की अनिवार्यता के प्रति जिज्ञासा-भावना हर झायावादी कवि में रही है। 'मौन विमर्श' कविता में कवि ने क्रमानुसार गुणवार परमाणु चिह्नों की अवतारणा कर इस जिज्ञासा-भावना की पुनरुक्ति की है। एक गुणवार निम्न प्रस्तुत है :

धन कपड़ा का यौवन-भार
मूँव उठता है का मुनता,
विधुर-उर के - है मुहु उद्गार
तुम का कुछ पड़ते सोच-वास,
न जाने सीरु के भित्त तीन
संदेश मुँह में क्या तीन !

यहाँ पर पंत प्रकृति के यौवन की नयी संदर्भ में रहते हैं। ध्वनि और गंध के संरक्षण से बर्तत की की नायकता का अनुभव की के स्तर पर प्रतिबोध बना रहता है। इस तरह का तीन शक्ति झायावादी छंद में ही हो सकता था। तीसरी पंक्ति का जो सूक्ष्म-कूर्त एवं गुणवार प्रस्तुत है, वह कही है कुछ ध्वनि की ध्वनि में सूक्ष्म और तीन प्रक्रिया का रक्षण बनात तीन करता है

वीर की विन्दु पर लाल चिह्न बन जाता है -

विदुर उर के से नुस-उद्गार
डुम का डुम पड़ो सौन्दर्या ;

इसी गुलाम दृश्य के मूल में किसी विराट शक्ति की
अस्थिति की स्थापना उसकी विराटता की लीर मध्य बना देती है :

न जाने सौरभ के फल कीन
सैना मुँह मेला मौन !

की का पुराण एक म्यानक चित्र (वस्तुतः गुलाम वीर
म्यानक की विरोधी जीवन - दृश्य के रूप में न देते जाकर एक दूसरे के पुराण समक
जाने पाएँ ।) द्रष्टव्य है -

पुण्य पड-खिलों को जब बात
तिन्दु में सब कर फैलाकार,
कुछकुछों का व्याकुल-संतार
का विदुरा देती ज्ञात ;

ऊठा का ऊठों से कर कीन
न जाने, मुँह बुझाता मौन !

कीपड वीर परम्य दोनों प्रकृति दृश्यों के मूल में किसी
लगा की अस्थिति का विश्वास जो उस लता की विराटता की संतुलित वीर संपूर्ण
बनाता है ।

“ बापड” कविता से एक बार फिर पंत की चित्र-विचित्र कल्पना
का परिचय मिलता है । “ कीपि-विहास ” वीर हाथा ” की तरह यहाँ भी एक
वस्तु प्रभाव निर्मित नहीं हो पाता । निराशा के बापड-राम ” के अन्तर्गत निर्भीक
& चित्री में बापड का एक विराट् व्यापक स्वल्प संकेत होता है - लेकिन यहाँ तो
बापड कवि पंत की कल्पना के अनुसार रूप प्रकट करते जाते हैं, चित्री में अन्विति
का योग नहीं है । इस तरह पंत के बापड में वायवीयता अति है, उसका व्यक्तित्व
नहीं बन पाया है । समन्वित प्रभाव वीर व्यक्तित्व-निर्माण की लैराजी (की-
एक बार फिर कल्पना हीना - कैल रचना के वास्तविक गुण है) की लता कर चित्री

कल्पना-सामर्थ्य के रूप में इस कविता पर दृष्टिपात किया जाए, तो कई एक पुनः विचार देने का सामना है। एक चित्र है -

बुलबुल-धुति ताक-बल-तरलित
 तम के युक्ता जल में स्वाम
 तम विहाल जंबाल-बाळ है
 बल्ले हैं कमल अविराम ,

पूरा तरह का कल्पना-काल कहीं देता जा सकता है, जहाँ कवि वाक्य का लेखन करने के लिए सूक्ष्म उपमाओं की कायोजना करता है। सामाजीय जीवन-स्थितियों की ताप-साध बाधोक्ति ही उठती है -

धीरे धीरे संस्र है उठ
 बल कमल है शीघ्र कछोर,
 कम है उर में उमड़ मोह है
 फैल छाछा है निशि-मीर ;

हनुमान-सी व्योम मुकुटि पर
 उटक मोम चिन्ता है धीर,
 धीन पर विप्लव -मय है हम
 हा नास द्रुत पारों धीर ।

ये उपमान पछी नजर में चिह्न चमत्कारिक का समीक्षा है, क्योंकि इस तरह की सूक्ष्म-वस्तु अभिव्यक्ति-कायना (वाक्यों के लेखन में) परंपरा में नहीं है - लेकिन कार उनके दृश्य-बला को केन्द्र में रखा जाए, तो हमें चमत्कारिता के स्थान पर ताकत की प्रतीति होगी। क्यापितः संस्र और बाध में कोई ताकत नहीं। यही स्थिति कमल, मोह, छाछा, मोम चिन्ता, विप्लव मय की है। लेकिन मानस में उनके उच्च की गति बाधों में उचित होती बाधों की गति है मित्र-मुक्ति है। इस सूक्ष्म ताकत की कवि-दृष्टि में परभाव है। इस दृष्टि के अनुसार चित्र का यह विचार संगत नहीं प्रतीत होता, जो उन्होंने निराका में बाध-राम " है मय के बाध " की दुजा के प्रयोग में रखा है -

“ संस्र-वा कला, कमल-वा कला ” धीर “ छाछा-वा फैल हा माना ”

तिरिक्ती एक मनोविज्ञानिक वाक्पत्र-भर बनकर रह जाते हैं ।^१

कहीं-कहीं कवि की कल्पना वृद्धिपूर्ण जाती है, जो निम्न छंद में कवि के अविगत विभ्रम के कारण :-

कभी वचनगत भूतों का -या
प्रस्ता फिट मला ताकार,
कड़म, कड़म, का छँति ल सत,
धारा उठता है फमार ,

वाक्य की गड़गड़ाहट के लिए कड़म, कड़म अवि का प्रयोग वृद्धिपूर्ण है । 'कड़म' अवि विण्डी के साथ जिनी जुड़ती है, उसी वाक्य के साथ नहीं । दुकास जी ने ठीक ही कहा है - अवि -वापस का एसा उल्लेख करीब जाता है ।^२ यहाँ पर इतना जोड़ देना होगा कि पैर की सूझ-सुई अवि-गंध-विदना के परिप्रेक्ष्य में यह वृद्धि वास्तविकपूर्ण जाती है ।

पन्थ की कल्पना-ग्रीड़ा का एक नै उच्चरित रूप स्याही की बूँद * शीर्षक कविता में देखा जा सकता है । 'स्याही की बूँद * के लिए कवि तरह-तरह की कल्पनाएं करता है, जिनमें है एक केश को उद्धृत करना उचित रहेगा :

अर्ध-निद्रित-सा, विस्मृत-सा
न जागृत-सा, न विपुष्टित -सा,
अर्ध-बीधित-सा, जो मृत-सा,
न क्षीणित-सा, न विमर्षित -सा,

निरा का है क्या यह परिहास ?

'पल्लव * की परिवर्तन * कविता अपने रचना-संगठन में अपेक्षाकृत प्रौढ़ है । पैर की पुंलि कल्पना-विधियों में अफिर रमती है, जिनी मुख्य वा विदना का विधिव, उपमाओं में केन उनकी मुख्य-रचना भूमि है । एक दृष्टि है 'परिवर्तन * की कविता उनके कृतित्व के परिप्रेक्ष्य में एक सुखद वास्तव है, जिनमें

कवि ने मानवीय नियति की झूलता और फलस्वरूप मानवीय जीवन की विडम्बना को विविध प्राकृतिक दृश्यों तथा मानवीय स्थितियों को सामेलता में अभिव्यक्ति दी है। सामान्यतः कौमल्य व्यस्तुओं के मन में पड़ जायावादी कवि पंत किं झूलता है दुर्लभ पराजय चित्तों की तालीशना का ज्वलता में करते है, यह द्रष्टव्य है। पंत के हृदय-विधान की भीषणता और अन्तःकला वास्तविक रूप में परिवर्तित " में उमरी है। इसी ज्वलता में पंत ने कुछ विराट् चित्तों की भी नियोजना की है जो " वायुदिग्गज कर्म ", " नृशू नृप " की चित्तों में देी जा सकते हैं। गौरवरूपक किं तरह कवि के अनुभव -संवेदन में एक-असंकर (का तरह व्यौरवार कणमि ने कण हीकर) विंश में संश्रुमित हो जाता है, यह उन कौनों में देता जाना चाहिए :

वह वायुकि सत्त्व कर्म ।

ऊँचा बलजित परण तुम्हारे चिन्ह निरन्तर

झोड़ रहे हैं का मैं किनास बनाःस्थ पर ।

सत सत फेनी-कूवसित स्फूर्ति फुत्कार मयंकर

धुना रहे हैं घनाकार जगती का खंवर

मृत्यु तुम्हारा गरुड घेत, कंबुक कल्यांतर,

वसित विश्व ही यिवर,

कज्जु झुण्ड

विश्वंकर ।

म्यानकता का ताण्डव -मृत्यु इस विशिष्ट कर्ण-विन्यास में रचि गए " वायुकि सत्त्व कर्म " के गौरवरूपक पर साधारित विंश में मय्य बन पड़ा है। यह अनुभव स्पृहणीय है (विशेषतः कल्पना प्रेमी कवि पंत के सर्व में) कि सत्त्व कन्वाठे वायुकि के विंश में निहित विराटता जीवन के संयोज और विकराठता की पूरी - पूरी अभिव्यक्ति देती है। इस तरह एक ही विंश में विराटता और जटिलता की सामान्यता दुर्लभ अवस्थिति का अनुभव रचना के स्तर पर तीव्रजनक है। परिवर्तन के विकराठ रूप है उत्कृष्ट कवि-मानस का कल के कल तक उक्ता परिवर्तन हो जाता है कि हृदय की अन्तःकला की पंक्तियों किर्ण एक-एक शब्द से निर्मित करता है -

कज्जु झुण्ड

विश्वंकर ।

यह साभिप्राय है। पूरे छंद का समग्र प्रभाव इस तरह की योजना के बिना ज्ञात रह जाता, यह कहना कठिन है।

मानवीय जीवन की पैकरी और अधुरूपन तथा उसी उत्पन्न विनाश का संकट सामान्यतः पंत की मुख्य रचना-भूमि नहीं है, किन्तु परिवर्तन में उन्होंने इसका संस्मरी किया है :

जगत की शत कातर चीत्कार
पैवतीं बधिर, तुम्हारे कान ।
बहु-प्रोती की काष्णित धार
संवितीं उर पाणाण ।

यहाँ 'बधिर' जो प्रयोग में ऐक्य परिवर्तन की निष्पूरता नहीं व्यंजित हुई है, कवि मानवीय जीवन की व्यापक स्थिति, विठम्बना और अधुरूपन को भी अभिव्यक्ति देता है। अन्त तक कवि तत्त्व-बोधकर परिवर्तन के प्रति दार्शनिक दृष्टिकोण अपना लेता है। संवर्ष की काफी दूरी तक ठे जाकर अन्त में संतुलन प्राप्त करने की कोशिश और छायावादी कविताओं में देखी जा सकती है। अन्तिम छंद में कवि परिवर्तन की 'महाबुधि' के रूप में विराट् परिकल्पना करता है, जिसकी छहों के रूप में तारे लोको का अस्तित्व है। दो पैकियाँ रहीं जा रही हैं

वह महाबुधि । छहों से शत लोक, बराबर
झीड़ा करते सत्त तुम्हारे स्फूर्ति पदा पर,

संतुलित और उदात्त संवेदना के स्वरूप इस चित्र में विराट्ता है, जटिलता नहीं। यो 'परिवर्तन' कविता माफा-गरिमा के कारण मध्य बन पड़ी है, लेकिन अतिचित्रण का मोह उसमें भी है। एक ही पदा-परिवर्तन का वास्तविक स्वरूप - तरह-तरह की कल्पना-वक्रियों में उभरता है। इसीलिए कभी-कभी अमूर्त संवेदन न्यून लगने लगता है।

जबकि जहाँ काव्य-संस्कृत गुण (१६३२ ई०) में पंत ने 'मत्तव्य' के ही अस्तुत-विधान का वास्तव्य नहीं प्रदर्शित किया है, लेकिन यह नहीं कहा जा सकता कि उन्होंने सावधानता में कोई मत्तव्यपूर्ण गुणात्मक

उन्मेष मरा है। प्रणय-स्थितियों के केंद्र में उनकी काव्यभाषा प्राद तथा निराशा की तरह मांतल और प्रतर नहीं हो सकी है, जिससे एक संप्रम या सम्मोहन की अनुभूति के कलावा कोई विविष्ट, मरी-मूरी सार्थकता नहीं सिरजि पाती, 'भावी मली के प्रति' कविता में भाव और अधिव्यक्ति की सुकुमारता और सरसता की एक सम झुल सराहना हुई थी, जेजिन गहराई में टटोलने पर उसमें प्रादृता नहीं नजर आएगी। पंत ने प्रणय-दृश्य के केंद्र में भाषा का जिस तरह से उपयोग किया है, उसी ऊँचा है, जो कवि में भाषा को प्रवासपूर्वक काव्यात्मक बनाने का जाग्रह है, प्रणयानुभव की उष्णता, मादकता, ताजगी को भाषा में रसाने-काने की छक उतनी नहीं है। इसीलिए इन चित्रों में वायवीयता अधिक है - पंत की ही कल्पना-सुधार उन्हें इस तरह समझा जा सकता है :

न जिसका स्वाद-स्पर्श कुछ ज्ञात ;

कल्पना हो, जानि, परिमाण ?

प्रिये, प्राणों की प्राण !

इस वायवीयता के फलस्वरूप उनके शब्द रहड़ और नमोन्मेष से शुभ्र होते हैं। कायावाद की शब्द-रहड़ बनाने में महादेवी के साथ पंत के प्रयोगों का विविष्ट योग है।

इस दृष्टि से 'गुर्ज' की 'बाव रहने दो यह गृह-काज' कविता अवाद है। वहाँ शरीर सारथी के लिए बाहुल्यता (और वह भी पौरुष वातावरण के परिदृश्य में) का बहुत निश्चल-बालीय रभाव भाषा में जुड़ा है -

बाव रहने दो यह गृह-काज,

प्राण ! रहने दो यह गृह-काज ।

बाव जानि कैसी बाताव

होइती शीरम-रुख उन्मुवाव,

प्रिये, ठालव-ठालव बाताव,

का रीखों में यी अधिजाव ।

यह जानि कैसी बाताव ही शरीर परिवेश की मादक, प्रीतिर
क्या ताता का देती है। प्रिया है की मानेवाही यह सुधार कवि द्वारा ^{मैंनी-सँवरी} लड़ीवाही

में रण-रस गहरे हैं ।

पत के नारी-सौन्दर्य के चित्र संश्लिष्ट नहीं की जा सकते ।
नियोजित प्रतीकों में अतिरिक्त वाक्यीकता में सौन्दर्य के प्रति (प्रणय की प्रीति ही)
एक पितृभ्य-भाव या अधिक-से-अधिक बाप-भाव उपजता है । रीतिशास्त्रीय एकात्मिक
स्थूल कुंठार-दृष्टि के मुकाबले वह मीठी सी झुंझ-झुंझ में वाक्यात्मक जलता रहा हो,
लेकिन कविता में समुद्र का माधुर्य है तादात्म्य नहीं हो पाता । " कम-तारा तुम
पूर्ण प्रकाश " की कुछ पंक्तियाँ उद्धृत की जा रही हैं :

तारिका ती तुम दिव्याकार
चन्द्रिका की फेकार ।
प्रेम-मंती में उड़ जलमार
बखरी सी लु भार,
स्वर्ग है उतरी क्या तीक्ष्णार
प्रणय-हंसिनि सुहमार ?
कृत्य-सर में कने जलमार,
रसत-रसि, स्वर्ण-विहार ।

यहाँ सिवाय एक उदात्त-मूत भाव के (जिसका कविता में
कभी भी सन्दर्भ प्रकृति से कोई संबंध नहीं) किसी भी तरह संश्लिष्ट नारी भूति
नहीं बनी पाती । जोर-तार से प्रेमी के वास्तविक बीर वाक्य व्यक्तित्व का
स्तान कले के बाद कवि जिस तरह है कविता का समापन करता है, वह उसकी
जटिलता शून्य रहना-प्रतिष्ठा का परिचायक है :

कल्पना तुमैं एकाकार,
कल्पना में तुम बाठीं याम ;
गुन्कारी कवि में प्रेम-ज्वार,
प्रेम में कवि जलिराम,
कलिल कल्लावों का लंघार
स्वर्ण-कवि में निम गढ़ जलिराम,
कन गह मानसि ! तुम साकार
मेव दी एक-प्राण !

सैता जाता है, कवि प्रेमी का स्वप्न कर रहा है। सारी विशेषताओं की परिणति 'इह दौ रह प्राण' की तान में होती है, जो संवेदना की परंपरित बनाती है।

'बाक' की तरह 'बाँझी' पर भी पैर में कविताएँ लिखी हैं। 'गुप्त' में 'बाँझी' हीनक है दो कविताएँ हैं। एक में 'बाँझी' कवि की कल्पना में डूबकर रहणा जीवन-बाठा बन जाती है। बाँझी के लिए यह कल्पना थिलथिल नहीं और जीवों गुरीय है -

जा के दुल-मैन्य खन पर
यह रहणा जीवन-बाठा
रे कब से बाग रही, वह
बाँझी की नीरव माठा।

पीछी पड़, निरुध, लीमल
कुल-मैह-उता कुलछाई ;
विकसना, छाव में छिपटी,
छाँटों में शून्य सनाई।

कभी सारी नीमता के बावजूद बाँझी का यह चित्र कमि कटपटपन में न दुल्य-संवेदना में कोई गुणात्मक उन्मेष भरता है, न ही अनुभावन-नामता बढ़ाता है।

'बाँझी' पर लिखी गई दूसरी कविता लपट-लपट कल्पनाओं का समुच्चय है, एक कल्पना-चित्र का दूसरे कल्पना-चित्र से कोई संबंध नहीं है। कवि कभी कल्पनात्मक उद्धान के बहुविध रूप का कविता में दिताता है, लेकिन कोई तारतम्य न होने है बाँझी की सुस्पष्ट रूप-रूप या भाव-रूप निर्मित नहीं होने पाती। कहीं तो यह कवच रूप में परिणीत है :

दिन की बागा कुल्लि का
बाई निचि-निमृत कम पर,
वह कवि की दुई-दुई-की
दुल्लु मुर-छाव है ना-नर।

और वहीं उस परिमल का फल या फल का उमड़ा सागर बन जाती है :

वह उस परिमल के फल-सी
 जो तीन क्षण में लविष्ठ
 फल के उमड़े सागर-सी
 जिसमें निमग्न हो तट-स्थल ।

‘ गुणन ’ की ‘ एक तारा ’ और ‘ नीला - विहार ’ लविताली के प्रकृति पर्यवेक्षण अपने भाषिक विधान में पंत की तीव्र प्रसर दृश्य संवेदना का पहिया उदाहरण प्रस्तुत करते हैं । ‘ एक तारा ’ में पारंपरिक सांध्यकाळीन वातावरण का केम चिह्नक नए रंग है जुड़ा है । संव्याकाळीन निस्तब्धता की व्यंजना ध्वनियों के कोमल संकीर्ण में यों उभरती है :

घनों के आमत अघरों पर ली गया निश्चित बन का मरी,
 ज्यों बीणा के तारों में स्वर ।

संव्याकाळीन नीरव वातावरण में वायु की मरी ध्वनि के यम जानें की जपन में सुकन-सुकनार स्थिति की लवि ने एक उत्कृष्ट ध्वनि-विष में है विनियमित किया है - ‘ ज्यों बीणा के तारों में स्वर । ’ पहिली पंक्ति का लक्षणात्मक, कोमल प्रयोग विशेष रूप से दृष्टव्य है, जो लवि की सुकन कल्पना का प्रतिकूलन है ।

लवि लवि ने घर्ण-परिवर्तन की प्रक्रिया को संवेद बनाने के लिए एक लविता लीला विष रखा है :

ऊरों पर स्वर्ण-रेश सुन्दर पड़ गई नील, ज्यों ऊरों पर
 बरुणाई प्रसर-शिखर है डर ।

संव्या समय पूर्व की स्वर्णिम क्षितिज का नील पड़ जाना स्वाभाविक प्रक्रिया है, ज्यों के स्तर पर उसके उन्मुख केम के लिए लवि ने घर्ण-परिवर्तन संवेदी मानवीय जीवन है जुड़ा एक विष प्रस्तुत किया है - ‘ ज्यों ऊरों पर / बरुणाई प्रसर-शिखर है डर । ’

शिखर में ऊरों की बरुणाई में नीलाफन का जाता है, यही

स्थिति संघ्याकाश में प्रारंभ होते संस्कार को ग्रहण करती सूर्य की स्वर्ण-रेख की है । वर्ण-रूपान्तरण का यह संवेद्य चित्र बेजोड़ है ।

पंत की वाक्यांशों दुःख-संवेदना का सही ठेग है **बोधण** करती है, लेकिन जब अस्तित्व की जटिलता या व्यक्तिगत दृष्टि की किसी भावभूमि में वह प्रविष्ट होती है, तो व्यक्तित्व नहीं रह पाती । 'एक तारा' काका कच्छा उदाहरण है । संघ्याकाशीन वाचस्पत्य शक्ति पुच्छभूमि के किण्वण के बाद जब वह तारे का केन्द्र शुरू करता है, तो जो एकाकी व्यक्ति का प्रतीक मान लेता है :

क्या उसकी वात्सा का चिर-अस्थिर, अमलक क्यनों का चिन्तन ?

क्या तीव्र रहा वह कन्यापन ?

कुल है कुल कन्यापन, जाता यह निश्चित विश्व निर्वन

वह निष्कल कच्छा से निर्वन ।

एकाकीपन का केन्द्र बाग होता फलता है । यह ठीक है कि यह केन्द्र कर्म में अंतर्गत नहीं है, लेकिन साथ ही दुःख-संवेदना वाले कर्मों की तरह इसमें कोई गुणात्मक रचाव नहीं पाया जाता । कविता की परिणति तो कवि पार्श्विक रीति से करता है, तारा उसे वंशतः वंश-स्वरूप जाता है । पार्श्विक परिणति है उद्भूत गरिमा का विग्रहमय मोह कविता के समस्त प्रभाव की जाति पहुँचाता है ।

पंत की चित्रात्मक कल्पना का दूरगामी निर्वह नौका विहार ' के कविता में हुआ है । प्रारंभ में गंगा का ताप-बाछ के रूप में मानवीकरण हुआ है । नौका-विहारकाश में दृष्टि केन्द्र में टिके एक-एक प्राकृतिक दुःख को कवि चित्रात्मक रीति से वंशित करता है, लेकिन 'एक तारा' की ही तरह इस कविता की भी निर्वति है। वंश तक पहुँचते - पहुँचते कवि पार्श्विक निष्कर्ष निकालने लगता है -

ज्यों ज्यों जाती है नाव पार

उर में बाजीकित उस विहार ।

जब पारा था की का का जल, शास्त्र उस जीवन का उद्गम,

शास्त्र है गति, शास्त्र ही गम ।

इस तरह एक विशुद्ध प्राकृतिक कविता है निर्मित होन्वाला प्रभाव विरहित हो जाता है। प्रकृति-चित्रण और दर्शन के भाषा-स्तर एक दूसरे में घुल-मिल नहीं पाते, फलतः कविता समग्र रूप में नहीं बन पाती।

“ गुंजा ” के बाद पंथ का काव्य-स्तर बढ़ जाता है, उनकी चेतना क्रमशः वस्तुवादी हो जाती है। “ युगांत ” (१९३६ ई०) “ युवाणी ” (१९३६ ई०), “ ग्राम्या ” (१९४० ई०) की रचनाएँ इसका प्रतिनिधित्व करती हैं। “ युगांत ” में स्वयं पंथ जी के अनुसार “ पत्थ ” की लीमल पंथा का उभाव है।^१ “ मृत करी जगत के जीर्ण पत्र ” कविता में प्रसर-जीवस्वी चेतना कवि की तत्पूनी भाषा में व्यक्त होती है। जागरण की कामना सुझ-उदात्त होकर मुक्तिरित हुई है :

मृत करी जगत के जीर्ण पत्र
है प्रस्त ध्वस्त, है शुष्क जीर्ण ।
छिन्नाप पीत, मृदात-नीत,
तुम कीतराग, जड़, पुराचीन ॥

इस समीक्षाओं में बहुत स्पष्ट है इस तरह की कविताओं को छायावादी काव्य से उच्च प्रगतिवादी काव्य की कोटि में स्थान दिया है। इस तरह का वर्गीकरण छायावाद को केवल प्रेम और सौन्दर्य की कविता मानने वाली दृष्टि का प्रतिकूल है। लीमलकांत पदावली के उदात्त छायावाद के उन्नीत भाषा के अन्य प्रोत्त भी उन्मुक्त हुए हैं, जो वे नज़रबंदी कर देते हैं। यहाँ जीर्ण पत्र का प्रतीकात्मक प्रयोग और उसका दूरगामी निम्न छायावादी सुझ काव्य-जीव का परिचायक है। “ जीर्ण पत्र ” पुरातन विचारधारा और सांस्कृतिक रूढ़ियों का सटीक प्रतिनिधित्व करता है। जहाँ कवि ने इन ऐसे पत्तों की “ मृत विहंग ” संशोधन देकर उनके जीवन की व्यर्थता, रचना-सूच्यता का बहुत मार्मिक भाव-चित्र प्रस्तुत किया है :

निष्प्राण विगत तुम । मृत विहंग ।
का-बीड़ उब्ज बो’ स्वाध चीन,

(१६१)

च्युत, जल-व्यस्त पंती से तुम
कर-कर जल में हो विहीन ।

इस तरह का प्रारंभ ज्ञान्ति-भाव पंती की सामान्यतः सुकुमार-
वाक्यीय कल्पना के परिप्रेक्ष्य में विशिष्ट स्थान रखता है । ज्ञान्ति के कठोर
वाक्यांश के परभाव नये पुनः की तरह लगे, मांसल शब्दों में विवृत हुई है :

कंकाल-वाल का मैं फेले
फिर नल रुधिर, पल्लव लाठी ।
प्राणों की मरै से मुजरित
जीवन की मांसल खरियाली ।

‘सुगवाणी’ में संक्षिप्त ‘दो लड़के’ शीर्षक कविता की भाषा
में निहित बोलचाल का प्रवाह शायवादी काव्यभाषा के एक विशिष्ट मोड़ की
तीर संकेत करता है । बोलचाल में भी कविता का संश्लेषण हो सकता है, इसका
उदाहरण प्रमाण ‘दो लड़के’ से मिलता है । पाठी के बच्चों का वंश करने के लिए
कवि में जो आत्मविश्वास और आत्मीयता होनी चाहिये, यह इस कविता में
देखा जा सकता है :

मानव के जाऊ हैं ये पाणी के बच्चे,
रोम रोम मानव, एहि में ढाँठ सच्चे ।

सामान्यतः कौमल-सुकुमार चित्रण के लिए प्रसिद्ध पंती इन
दो लड़कों के वंश में एकदम बोलचाल की भाषा पर उतर जाती है :

भरें बौंगन में (ढींठ पर है मेरा घर)
दो छोटे-से लड़के का बातें हैं वक्तार,
को लन, गववद, छौंघर, सख्त हवींठ,
मिट्टी के मटमैले पुतले पर फुतींठ ।

‘ग्राम्या’ अपेक्षाकृत अधिक महत्वाकांक्षी प्रयत्न है । यद्यपि
‘निवेदन’ में कवि ने कहा है - ‘हमें पाठकों की ग्रामीणों के प्रति केवल बोलचाल
संवादात्मक ही मिल सकती है । ग्राम-जीवन में निजकर, उसके पीछर है ये अवश्य नहीं

लिखी गई है । -- लेकिन कविताओं की पढ़ने के बाद इस बात से सहमत नहीं हुआ जा सकता । ग्रामीण जीवन की कल्पना और विडम्बना कविताओं में सुतरा से हुई है । निम्नतः वे हैं -- 'कौड़ी कविता का शब्द-चित्र बहुत मार्मिक बन पड़ा है । किसान की काय विवशता, मयावह दयनीयता उसमें है विवृत होती है :

कैलाश की गुहा-तरीली
उन कौड़ों से डरता है मा,
मरा दूर तक उन्हें पारुण
धन्य दुःख का नीरव रोदन ।

कैलाश या कौं निराल दुःखों के थोड़े सहेत-सहेत एक स्थिति ऐसी जाती है, जिसमें मयावहता का समावेश होता है ; जीवन अपने नग्न-कठोर रूप में एकमात्र मयावह होने लगता है । यहाँ 'कैलाश की गुहा' की विशिष्ट मानचित्र कठोर-जीवन का निम्न साक्षात्कार कराता है । 'कैलाश' की सामान्यता: कलाव्याप्तिक समकालीनता, नव शब्द की पंक्त विशिष्ट संदर्भ में प्रयुक्त कर जीवन का प्रिया है, जो इन पंक्तियों में द्रष्टव्य है :

मानव के पारल पीड़न का
पेतीं के निम्न विज्ञापन !

मानव की शोणण-वृत्ति पर एतना तीव्र- और वह भी संयम की मुद्रा बौध्दिक रूप - व्यंग्य विज्ञापन ' प्रयोग के माध्यम से कवि कर पाया है । इस तरह पूरी कविता स्वाधीन किसान के वास्तव स्वामिमान, पुंजीमूल व्यवस्था का विपरीत लक्ष्य करती है ।

'ग्रामीण' की 'ग्राम्यता' शोणिक कविता में गाँव की युवती का जो चित्र पंक्त उतारती है, वह विशिष्ट है । उस का कल-मनोहर रूप यहाँ देखा जा सकता है । ग्राम युवती की दृष्टिमान शून्य जीवन-स्थिति उल्लिखित शब्दों और धारकता के मति है एकमात्र ही जाती है :

उन्मुख जीवन है ऊपर
पटा-पी नव व्याह की पुनर,

जति ख्याम वरणा
 शय्य मंद पाणा,
 ठठठाती जाती ग्राम्मुसति
 वह गजाति
 तपे डार पर ।

ग्रास्य यौवन का बहुत-उन्मुक्त वक्र विशिष्ट मंगिमा से संपन्न
 भाषा में जुना है । शब्दों की संवेचना से संपृक्त का रूप में देखी जा सकती है
 कि उसमें है उत्साह का उत्स फूटा पड़ रहा है। पंत के वायवीयता-प्रधान पूर्ववर्ती
 पुन्य सौन्दर्य चित्रों के बीच यह तरह-स्वच्छ सौन्दर्यकित उल्लेखनीय है :

उरकाती पट
 सिकाती छ
 जमाती कट
 वह नमिता दृष्टि है पैर उरोपी के डुग पट ।

छाँती लज्जल

कला केवल

ज्यों फूट पड़ा ही प्रीत तरह
 भर केनीज्जल पानी है बमरों के तार

पंत ने यौवनीयों और बमारों के नाच चित्र की कविता में
 उतारने की कोशिश की है । काव्य-विणय कानि के ये बड़िया और साहित्यिक प्रयास
 है । " बमारों का नाच " को प्रस्तुत किया गया है :

ब र र र

मया हून बुल्लु बुल्लु

कक कमाक रसा मुका

जुल्ल हून, कमाक, कहुन मे

छ रही बुल्लु बुल्लु उम

वह बमार यौवन का डंग ।

(१६४)

गीत-नृत्य के साथ प्रजन भी चलता है, जिसे काव्य
कार कीद्वार पर 'कबती जाता' है। निराज के झुरमुता 'वीर' नये
पौ' की रचनाओं में निहित व्यंग्य-विनोद-भाव के लामोतर से संक्रियों है :

कीद्वार पर कबती जाता,
बामन ठाकुर पर है बैठा
घातों में क्रीक काक वीं
रौण बोल जाता वह सस्ता,
कह लौटा लौ कह बरकता

'ग्राव्या' में संक्षिप्त 'वह जुड़वा' कविता में की
शब्द चित्र-निर्माण की क्षमता का उत्कृष्ट उदाहरण है। निस्तारी का बुढ़ापा
में के चित्रों में जाकार हो उठा है। उसके को-प्रत्येक का सहानुभूतिमय केम
कर्म में अनुत्पूर्व है :

उमरी डीरी नसे बाउ-ती
धूली ठठरी से है छिपटी
पतकर में ठूँठे तरु से ज्यों
धूनी कारवेठ हो छिपटी ।

धूली ठठरी से छिपटी डीरी ननों के बाउगुण तवियन को
कवि ठूँठे तरु से छिपटी धूनी कारवेठ के कस्तुत में से विकसित करता है। यह
चित्र बहुत कल्पना का फल है। इस तरह जुड़वे का शब्द-चित्र प्रस्तुत करने के बाद
कवि जैसे अपनी प्रतिप्रिया को कत में यों रखता है -

काठी नारकीय हाथा किस
हीन नया वह मेरे भीतर,
पेशाकिस का बुझ, दुःखों से
मनुष्य नया हाथद उममें भर ।

'काठी नारकीय हाथा' के प्रयोग द्वारा कवि जुड़वे की निस्तारी को व्यथित स्थिति
से बाधुक्त वमिवातवर्णीय मानसिकता को छटीक स्वर देता है - वमिवात की को
उममें मनुष्यत्व नहीं दिखाई देता। यह वमिज की मनुष्यता का नारा जाकर

प्राकृतिक दृष्टि होने के संभावित स्तरों में सबसे अधिक की अनुकूलता है। अतः
 की प्रकृति पर अत्यन्त व्यन्त प्रभाव है। उस मुहूर्त विकारी के प्रति अतः-अनुसृत
 विज्ञानों की दूर तक, जो अत्यन्त पुरुषोत्तमता के अन्तर्गत मान्यताओं
 की वार्ता पहुँचाती है, क्योंकि वह उनके पुनरुत्थान और पुनरावृत्ति पर आधारित
 करता है :

जहाँ नाराजिय जहाँ निज

जोड़ न्याय का भी नीति

का साथ पंत के वास्तविक मुद्रा की संभावित प्रकृति का
 यहाँ जोड़ पूर्वक पर्याप्त किया है। यह पूर्ण प्रकृति अतः संरचना में, ठीक
 शब्द-विन्यास में वैज्ञानिक है। निराशा की 'विशुद्ध' (परिष्कृत में संशुद्ध) और
 पंत की 'कह मुद्रा' अतः-अतः अतः के अन्तर्गत का पड़ी है।

'विशुद्ध' के अन्तर्गत है साक्षात्कार करने की साफ़ ऊर्जा है, 'कह मुद्रा' में
 अतः अतः की अतः-अतः के अन्तर्गत है साक्षात्कार करने में अतः-अतः के अन्तर्गत
 का अतः की अतः-अतः की अतः-अतः के अन्तर्गत है।

प्राकृतिक के अन्तर्गत है साक्षात्कार-अतः-अतः की अतः-अतः के अन्तर्गत
 अतः-अतः, अतः-अतः, अतः-अतः, अतः-अतः के अन्तर्गत अतः-अतः के अन्तर्गत
 अतः है। अतः अतः का अतः अतः अतः (१९१९ ई०) 'विशुद्ध-अतः-अतः'
 (१९१९ ई०) 'पुरुषोत्तमता' (१९१९ ई०) 'प्राकृतिक' (१९१९ ई०)
 की अतः-अतः के अन्तर्गत है। 'अतः-अतः' के अन्तर्गत है अतः-अतः के अन्तर्गत
 अतः की अतः-अतः के अन्तर्गत है। अतः-अतः के अन्तर्गत है अतः-अतः के अन्तर्गत
 अतः का अतः-अतः के अन्तर्गत है। अतः-अतः के अन्तर्गत है अतः-अतः के अन्तर्गत
 अतः का अतः-अतः के अन्तर्गत है। अतः-अतः के अन्तर्गत है अतः-अतः के अन्तर्गत
 अतः का अतः-अतः के अन्तर्गत है। अतः-अतः के अन्तर्गत है अतः-अतः के अन्तर्गत

पंत की काव्यमाणा का स्वभाव प्राकृतिक और निराशा
 की अतः-अतः के अन्तर्गत है। अतः-अतः के अन्तर्गत है अतः-अतः के अन्तर्गत
 का अतः-अतः के अन्तर्गत है। अतः-अतः के अन्तर्गत है अतः-अतः के अन्तर्गत
 काव्यमाणा के अतः-अतः के अन्तर्गत है, अतः-अतः के अन्तर्गत है अतः-अतः के अन्तर्गत

व्यक्तित्व में उनकी आत्मज्ञान करने में नहीं रहती ।

लेकिन इसकी वांछ-पूर्ति बहुत कठिन है । यह ठीक है कि पटल वृक्ष वृक्ष संश्लेषण कुछ कवि के भाषा-प्रयोग द्वारा जी के स्तर पर गतिशील और उन्मुख बनकर कविता को समुद्र बनाए रहता है । पादुका कल्पना-वर्णन कवियों में जी के स्तर पर इसी उन्मुखता और संश्लेषणीयता नहीं रहती, फिर भी वे कविता का एक विशिष्ट पक्ष हैं और कवि की कल्पना-सामर्थ्य की पहचान हैं । पक्ष की चित्रात्मक कल्पना में निहित धैर्य और मीरता के उदाहरण 'स्वल्प' एक तारा ' में तांत्रिक प्रकृति का चित्र देते योग्य हैं । जहाँ उन्होंने जन-संवेदना को स्वर दिया है, वहाँ भी शब्द-चित्रों की व्यवस्था है । ग्रामायुक्ती का पैरीस ताल वंश, पौखियों और चमारों की नृत्य का आत्म विश्वासपूर्ण चित्रण, ग्रामिणी के पैरी वंश की अभिव्यक्ति, बड़े भित्ति का लघु रत्नाकर का संदर्भ में उल्लेखनीय है । नाट्य सामान्य का उन्मुख निरुद्ध जीवन इन शब्द-चित्रों में है मुखरित हो उठा है ।

(१६७)

ख उ या य - ६

महादेवी की काव्यमाणा

महादेवी की काव्यमाणा बारम्ब है अन्त तक एकत्म और एकरस रही है, लेकिन यह ध्यान रखना चाहिये कि प्रसाद की एकत्म और एकरस भाणा है उद्भूत होनेवाली बटिल-मूल्य प्रतिप्रियाओं की संभावनाएँ नहीं विवृत करती महादेवी की काव्यमाणा में कुछ मिलाकर समुदा उत्पन्न करने का साग्रह कम है, समग्र प्रसाद निर्मित करने की जासुलता थोड़ी है ; व्यक्तात्मक और चित्रात्मक छवियों को उभरने तथा छायात्मक मृदुता (निराशा की तरह छायात्मक उद्भावना के स्तर पर नहीं) को बार-बार मौजो रहने की प्रवृत्ति अधिक है ।

हावावाय के लवि-सुख्य में निराशा और पंत भाणा के अनेक प्रोतों को उन्मुक्त करते पडते हैं । यह दूसरी बात है कि निराशा हर प्रोत को उन्मुक्त करने में समान और सम्यक् रूप से कदा रहै है । दोनों कवियों की काव्यमाणा कविता के विविधरूपा विधान का निर्वाह करती है । एक और " जुही की बही ", " बादल-रान ", " संख्या पुम्बरी ", " स्नेह-निर्मीर वह गया है " (निराशा), " प्रसन्न रहिम ", " बादल ", " मौन निर्मला " (पंत) ऐसी कविताएँ हैं, दूसरी और " सुखीदास ", " राम की शक्ति-मृदा ", " शरीर-स्मृति " (निराशा), " परिवर्तन " (पंत) की तरह उम्बी, सुगठित कविताएँ हैं । प्रसाद की स्थिति भिन्न और अपेक्षाकृत अधिक साक्ष्यिक है, क्योंकि उनमें भाणा के एकत्म को ही तरह-तरह के विधानों के मुख्य हाजि की उद्भूत दामता है, यद्यपि मूलतः सभी विधानों में वही नीतात्मक सूक्ष्मता है । इसी कारण " बाह र, वह लीर यौक " ऐसी तीव्र-प्रसर, मातृगीत सुष्टि के साथ है " कामायनी " भी उम्बी, बौद्धिक उन्मेष है कुछ प्रवन्धात्मक काव्य तक रहने में सदाय हुए । महादेवी की भाणा का समग्र रूप विधान के बीच में वैविध्य कदा किसी तरह के परिवर्तन की सुभाव नहीं रह पाया है । वही नीतात्मक विधान पल्ले संकलन

(१६८)

“नीहार” (१९३० ई०) में मिलता है, उसी का पौगण अन्तिम संस्कार “दीपशिखा” (१९४२ ई०) तक होता गया है। यह दूसरी बात है कि रचना-प्रक्रिया उत्तरोत्तर ग्रीढ़ और सज्जाम होती गई है।

“नीहार” है ही का बात का कामका मिल जाता है कि महादेवी में उद्वरण की प्रवृत्ति अधिक है, विद्वाना की विद्वता के स्तर पर विश्वसनीय बनाने की और रुकमान नहीं है। कृतीछर महादेवी की कविता में मांगल्ला के कलाय वाक्कीयता अधिक है। लायावादी काव्यभागा का उदात्तता बनाने की प्रवृत्ति पंत और महादेवी में सर्वाधिक है। “नीहार” में कौशल उद्वरण का स्थापना की पुष्टि स्वरूप रहे का सही है -

निशा की धी देता राक्षस / चौदन में का लड़के लोह (विदर्पन)
नीरव नम के नयनों पर / पिछती है रजनी की लड़के (वज्रिधि से)
रजनी लोह जाती धी / किछकिछ तारी की जाती।
उत्ते बिहरी केन पर / का रौती धी उजियाली (मिरा राज्य)

यह उदात्तता किसी तार्किक माय-उवि या कि रूप-उवि ही - की रचना करने पर महादेवी की कविता का जाती है, जो उज्या की स्वरूप - उवि बाँकी हुए प्रगाद का तरह की उदात्तता का निर्माण करते हैं-

कौली ही माया में छिपटी
कपरी पर उँली धी हुए
मायन के तार कुतल का
बाँली में पानी धी हुए

अन्तिम धी चरणों में निम्न उदात्तता है, किन्तु वह कलाकार के स्तर पर नहीं है। मधु-मधु (कस्त) की मायका, तारता और ताकती का अनुभव उज्या के अनुभव है स्वरूप ही जाता है, बाँली में पानी धी हुए प्रवीण की उदात्तता संगीत शाहीन और मधु मायन-माय का स्थापन करती है। महादेवी की उदात्तता कान-संगीत है जाने का बड़ पाती है। “नीहार” के इन उद्वरणों में कौली का नया ठेक पर है, उचित वैशिष्ट्य का निर्माण है, निम्न प्रभाव उद्वरण कौली की नीन कलात्मकता है (उत्ते बिहरी केन पर / कपरीती धी उजियाली,); विद्वाना की कौलीय है करने की कौशल नहीं है।

संक्रान्तिक रूप से वेदना की तापना में रच रहने की प्रवृत्ति महापैवी के हर काव्य-संछन में देखी जा सकती है । नीहार 'की' निरुपम कविता में उन्होंने अपनी वेदना का प्रकृति-व्यापी वंश दिया है, जो किसी भी तरह अनुमावन-दामता को विकसित करने की कोशिश नहीं करता । बहुत लम्बे-चित्री की रमणीय कल्पना (जिसे किसी ठीक की-शक्ति की रीतिवता नहीं है) को अलक्ष्य समझने की बात और है, जो -

कितनी रातों की मैं
नछायी हूँ जैहारी
धो डाली है तुम्हारे
पीछे सेंदुर है लाली ;
नम के धुँके कर डाल
असल कसकील तार
इन बाहों पर तेराकर
रखनीकर पार उतार ।

इस तरह की अलक्ष्य-प्रवृत्ति (जिसे विवात्मकता की अविदाकृत लक्षिक गंभीर और अवैदनीय रचना-प्रवृत्ति नहीं है) यह उक्ति देती है कि यहाँ कवयित्री वेदना के माध्यम से किसी सत्यता का अनुभव नहीं कर पा रही है । कहीं-कहीं इस अलक्ष्य से कविता बने की स्थिति संभव होती है, जो- पीड़ा में मानस है / पीस पट-ती छिपटी है ।

यहाँ पीस पट का विषय विवात्मकता, अर्थात् वैचित्र्यमय कल्पनात्मकता है जो किसी स्थिति का सकल वंश करता है, पीड़ा है संयुक्त मानस की वास्तव स्थिति को पीस पट के उल्लेख द्वारा संवेद्य बनाया गया है । इसी तरह अंत के अंत में- किना किसी विवात्मकता के - ययुत नायक, निर्दोष डंग से पीड़ित मानस की सुख-शून्य स्थिति का संवेद्य किया गया है -

उसने झुप पीड़ा को
भरी न कहीं हूँ जना
कस का है जा न काहे
कस सीती रहने का ॥

दुःख-दुःख इसी भावभूमि पर प्रणय की "विनाय" कविता का यह
वर्णन है, जिसमें इस की हीनी-उत्तरी गति के कारण व्यङ्ग्यता अधिक
प्रभावीत्पादकता है :

हिमी हृदय का यह विनाय है
हैली मत यह दुःख का रूप है
उत्पिन्न का मत पीड़ावी
संरुणा का विनान्त चरण है ।

"नीहार" में नरसिंही की प्रश्रिया भित्तमान की नहीं है, पुनरावृत्ति^{की है।} प्रवृत्ति
नीत की सुदृढ प्रवृत्ति है मर नहीं जाती । बागामी संरुणा में भी यही प्रवृत्ति है,
मर ही उन्हें उत्तरीतर रचना के स्तर पर प्रभावित जाती गयी हो । "नीहार" की
"नीरव भावणा" कविता का संदर्भ में उल्लेख है। कवीयकी मीन की अवस्थिति
के संबंध में कहना चाहती है, लेकिन वह निराशा की "मीन" कविता (परिच्छेद)
की तरह कोई संश्लिष्ट अनुमति नहीं उपलब्ध कर पाती, सिर्फ एक बात को कहने
के लिए लड़ें डंग बनाती है । यहाँ दो कंठ रहे पा रहे हैं :

जहाँ कभी पतनकार वसन्त
जहाँ वाग्दति बनती उन्माद
जहाँ मदिरा देती चेतन्य
मृज्जा बनता भीठी याद
जहाँ मानस का मुग्ध भिन्न
वहीं मिलता नीरव भावणा ।

जहाँ विन देता है कर्मत्व
जहाँ पीड़ा है प्यारी नीत
जु है नयनों का झुंकार
जहाँ ज्वाला बनती नमीत,
मृष्टु का जाती नवीवन
वहीं रहता नीरव भावणा ।

बहुमय से साधक सजीवात्मक रिश्ता जुड़ी पर अपनी सपाटता में,
थोड़ी सीन्नता में, इस तरह की कविता उपजती है, पूरे-का-पूरा उद्भूत किया
जा रहा है :

जो जुम जा पाते एक पार
कितनी करुणा कितनी संदेश
पथ में बिछाते बन पराग,
गाता प्राणों का तार तार
बुराग भरा उन्माद राग,
बोँसू छैते में पद पसार ।
सँ उठते फल में जाड़े में
फुल जाता बीठों से बिनाद,
हा जाता जीवन में कसंत
हुट जाता फिर संपित विराग,
बोँसू देती सर्वस्व बार ।

यहाँ सञ्चुन उपलब्ध उल्लास नहीं है, बल्कि मन की साध
के पुरा होने की संभावना से उद्भूत उल्लास है और यही छापी विविष्टता है ।
इस संभावना-जन्य उल्लास का निर्माण जीवन कनावस्थक स्फूर्ति-मुक्त शब्द-मंडी
करती है, जो इस के झुँ-मिहरी रूप में से अधिक मास्वर बन पड़ा है ।

“ नीहार ” के बाद “ रश्मि ” (१६३२ ई०) महादेवी का दूसरा
काव्य-संकलन है । यहाँ माना और संवेदना का कोई ऐसा रचाव नहीं मिलता,
बल्कि कहा जा सके कि “ नीहार ” की तुलना में “ रश्मि ” महत्वपूर्ण गुणात्मक
विकास की गुन्नाकर रहती है । उनकी माना में जी वह ऊर्चा नहीं जा सकी है,
जो रहस्यात्मकता और वेदना के प्रति निष्ठा को किसी साधक रचनात्मकता से संपुक्त
कर सके । “ स्मृति ” कविता का उपलब्ध तो ऐसा लगता है, जो कवयित्री को ही बाटिल
मीनार बाध नहीं की कोशिश कर रही है, जन्मों की समझने का साधन कर रही
है । ऐतिहासिक कविता का बहुमय उद्गीकृत होकर रह जाता है, उसका समग्र

(१७२)

प्रभाव बहुत पीपा पड़ता है । दुःख में दुःख उन्मील बैसती है -

कहीं तो जाई हूँ दूर भूत
काफ-काफ उठती धुधि किसकी ?
रहती-ही गति क्यों जीवन की ?
क्यों जमाव जाये छाता,
विस्मृति सरिता के दूर ?

लेकिन बाद में परंपरित कथन-प्रणाली और फिर-
परिचित प्रतीकात्मकता अभिज्ञान के क्षुब्ध को थिछकड़ जड़ कर देती है । एक
जैसा रहा या रहा है -

किसी जलुसा धन का हूँ मन,
टूटी स्वर-उहर की कल्पन,
या टुकड़ाया गया धूलि में
हूँ मैं मन का फूल ।

रूपकात्मकता के पूर्ण निवारण की चिन्ता शायदायी
कवियों में महादेवी की रहती है । रश्मि की "धुधि" कविता काका कच्छा
उदाहरण है । प्रिय की स्मृति है उद्भुत प्रतिक्रियाओं की वर्तत के रूपक में
अभिध्वनित मिली है । धुधि और वर्तत के पदों का ब्यौरेवार उल्लेख जग में
का वास्तव का सूचक है कि महादेवी स्मृति के क्षुब्ध की कविता के स्तर पर अधिकाधिक
तरा-भूरा, गतिशील बनाने की कोशिश न करके माणा के रूप-रंग की सजावट
में प्रियाशील रहती है ।

"रश्मि" में महादेवी की प्रतीक-योजना, शब्द-कथन सब इस
कोटि का है, जो वैचित्र्यमयी कल्पना का संवर्धन कर सके । ली कारण (और
यह बहुत महत्वपूर्ण तथ्य है) मनःस्थिति की कल्पना की कल्पित करने का उपक्रम
कने के बावजूद महादेवी कवि-मानस की कल्पनात्मक-कवियों पर निर्मित करती है,
जो "उत्कलन" कविता में । प्रिय की न प्राप्त कर सकने के मूढ में जो विवशताएँ
हैं, वे वास्तविक जीवन-स्थितियों से नहीं छिरी हुई हैं, वे तो निरर्थक, कारुणिक
कल्पनाओं का प्रतिकरुण हैं, जो का जीव में -

(१७३)

बलि कै उनकी पाऊँ ?
मे बाँधु बनकर भैर,
आ कारण डूब डूब जाती,
इन पलकों के वपन में,
मे बाँधु बाँधु पकताऊँ ।

यहाँ प्रिय का व्यक्तित्व संपूर्ण प्रकृति में समाहित होकर व्यापक हो जाता है । पर यह प्रक्रिया किसी तरह की सघनता से संपृक्त होती, तो बड़ी उपलब्धि संभव होती । प्रकृति-संगीत किंव माता का एक केश का प्रकार है -

मेरी मे विधुत भी हवि
उनकी बनकर भिट जाती,
बाँधों की फिक्रटी मे,
फिर मैं बाँधु न पाऊँ ।

“ नीरजा ” (१९३४ ई०) में फिरोज़ की संकलनों की तुलना में कहीं महत्त्वपूर्ण गुणात्मक परिवर्तन परिणामित किया जा सकता है । भावनाओं में डूब मिटाकर संयम का समावेश है । भावना में अभिजात गरिमा का विकास देखा जा सकता है । “ नीरजा ” है यह बात सुनकर सामने आ जाती है कि महादेवी की कविता अपकात्मक अधिक है, किंवात्मक कम । जो यों कहना चाहिए कि रहस्यात्मकता उनकी काव्यभाषा की विशेषता है । नीरजा में बड़ी संख्या इस तरह के संग्रहप्रकारक गीतों की है (गीत सं० १२, ३६, ५३, ६८, ८६, १०९, १०४) ।

“ मे बनी मधुमाता बाठी ” गीत में महादेवी अपने जीवन पर मधुमाता का आरोप करती हैं । प्रारंभ है ही प्रस्तुत और अप्रस्तुत की परंपरा से की जाए हुए दो स्तव बाँधे बढ़ते जाते हैं, किसी वन्यजीव विजाद की कलह याभिनी है, धुपि के वस्तु का वर्णन है, पुलक की बाँधनी की छिटक है, झुगी के कुबुकी की काठिन्दी की उमड़न है, इत्यादि । इस तरह दोनों पद्यों के ब्योरेवार वक्ता की कोशिश में मधु विजाद से उसकी सार्थकता का वाह्यान कविता के क्षुब्ध में परिशिष्ट होकर रह-रह नहीं पाया । यह भी है मधुमाता का हृदय, प्रवाद के एक प्रणय-गीत में वर्णा का विषय है, किन्तु उनकी प्रक्रिया महादेवी से भिन्न है । महादेवी की

रूपरत्नात्मकता प्रगाढ़ की कविता में नहीं हम पाती, वहाँ एक तो रूपक-तत्व रहता ही नहीं, विस्तृत बिंबात्मकता रहती है, और अगर कभी रूपक की संभावना विवृत की होती है, तो उसे बहुत दुर्लभता से कवि बिंबात्मकता की तरफ़ लींच ले जाता है । " बाहर है वह लीर यौवन " की शुरुआत में यौवन और घन दोनों पद्यों का वंश है, लेकिन फिर रत्नात्मक साकंक्षी के साथ कवि का-पदा का ब्यौरेवार वंश करना छोड़ देता है और अपना पूरा ध्यान लीर यौवन की उद्दाम मासकता के क्षुब्ध को कों के स्तर पर वधिकाधिक उन्मुख बनाने में लगाता है, का-पदा के क्षुब्ध उठी में अन्तर्मुख रहते हैं या यों कहें, उनके क्षुब्ध को और ज्यादा सघन करते करते हैं । रत्ना के क्षेत्र में कों के अक्षत प्रिय की व्यापक परिलक्षणा डॉ० रामस्वरूप कुर्वी ने की है, ' वह ऐसी ही प्रतिष्ठा में लंगर हो पाता है । महादेवी के गीत में ब्यौरेवार छिप-छिप वंश के कारण मधुमात कमित्री के बाधछाद से कुछ-मिठ नहीं पाया है । फलतः कों के जीत की स्थिति लंगर नहीं हो पाती ।

सांगिरूपक का वंश महादेवी के इस गीत में देखा जा सकता है, जिसमें एकान्तिक साधना की दीपक के रूप में सुतरित किया गया है -

क्या पूजा क्या वकी है ?

उस लीन का सुन्दर मंदिर मेरा लघुतम वीकन है ।

मेरी स्वास करती रहती मित प्रिय की लभिनन्दन है ।

इस तरह सांगिरूपक की झुंझा वंश तक ज्ञायम रहती है । सुदम साधना की यह पक्षति लक्ष्मी में लुप्तपूर्व है, लेकिन यहाँ इतना बृहत्त वीकन होगा कि महादेवी की यह सांगिरूपक-प्रगाढ़ी का सुदम साधना के वंश में कभी तरफ़ से कोई नवीनीकरण नहीं कर पाती । अतीव्र इस गीत की परंपरागत संवेदना से विन्न कोई विशिष्ट प्रतिष्ठा नहीं निर्मित हो पाती ।

कभी-कभी महादेवी गीत के संक्षिप्त वंश में भी विराट् चित्र निर्मित करती है । इस गीत मंदिर, मित साधन, में पुष्टि की मुठ शक्ति के स्वरूप का अति लक्ष्मी का वंश है । यह विराट्ता किसी वंश-पक्षी अनुभूति का वीच नहीं कराती, बल्कि एक चित्र बनता है दीप्यमान अंतरा का, मीठी ही वह कितना विराट् कभी न हो -

(१७५)

वालीक-लितमिर सित ललित बीर ।

सागर गङ्गा, रुक्मिणी मङ्गीर ;

उड़ता कैमला में कल-जाठ,

भयों में मुतारित किङ्किणि-स्वर ।

बखरि केरा नैन पुन्दर ।

बखर ऐसा छाता है कि कुछ चिक्करी होने के कारण महादेवी कविता में पित्रात्मकता की निमोक्षा साधनी है करती है । 'बीर-बीर उतर दिगतिज है वा कान्त-रानी' में कान्तरानी को रूपमात्र प्रधान किया गया है, मानसीकरण है वाणि कङ्कर रानी के माध्यम है जिसे सायक नगी वाव-गुष्टि करने की प्रवृत्ति नहीं है । वा सागरमय में उड़ते वा सतर्क, कलात्मक कवन है, लय की मनीहारिता है, ऐलिन निराशा की 'संख्या-गुन्दरी' भी मानवीय अनुभूति की उष्णता नहीं है । महादेवी की संख्या का जीवन मानवीय अनुभूति से उल्टा है । एक लक्ष द्रष्टव्य है -

मीर की पुनपुन नूपुर अग्नि,

लठि-गुफित पगी की किङ्किणि,

पर पव-गति में कल तरंगिणि,

तरु रणत की धार कहा है

पुन स्मिति है अपनी ।

विह्वली वा कान्त-रानी !

सिवाय कर्ण-प्रिय अग्नि की बीर मध्यकाठीन प्रकाशा-काव्य की-ती चाल छायात्मकता के बीर कोई विशिष्टता (जो उपलब्धि करी वा सके) नहीं उपजती । सागरमय की न तीव्र पानि की विश्रुता कवित्री की रचना-प्रक्रिया की लुपतिभक्ता है कल करने के मूढ में बहुत उद तक मानी जानी चाहिए ।

जो तरह एक अन्य रात्रि-विह्वली विभावरी ने महादेवी विभावरी की फिर लवी सँवरी, प्रिय प्रतीक्षा रत नायिका के रूप में परिकल्पित करती है । पाशा लीनना को किसी नदी स्तरी पर प्रभावित करती है, यह केवल

(१७६)

उत्कृष्ट कविताओं के नाश के ही नहीं समझा जा सकता, जैसा कि हमारे स्तर की कविताएँ का तत्त्व की पहचान और पस्तुनिष्ठ हो गई हैं। महादेवी का यह गीत कर्मा प्रकृति में मध्यमार्गीय भावना-प्रयोग के कारण ब्रह्माण्ड काव्य की वास्तविकता काव्यिकी के अन्तर्गत ही निर्मित हो जाता है, विभावरी का यह कविव्यक्ति के अन्तर्गत ही निर्मित हो जाता है, विभावरी का यह कविता के अन्तर्गत ही निर्मित हो जाता है, विभावरी का यह कविता के अन्तर्गत ही निर्मित हो जाता है -

जी विभावरी
 चौधरी का कारण,
 माँ में तब पराग,
 रश्मि-तार बाँध मुकुट
 पिछुर-भार ही !
 और विभावरी !

कहीं-कहीं शिल्पकारिता के मुक्त होने पर महादेवी ने अत्यन्त सुन्दर हो गई है तीव्र प्रकाश भावना को अभिव्यक्त किया है -

सुन्दर बाँध पाती सपने में ।
 तीव्र जीवन-धारा बुझा
 होती उस छोटी दाण्डा कने में ।

एक दाण्डा की भाँति ही वह सपने का दाण्डा क्यों न हो और यही तीव्र उसकी विशिष्टता - साधकता और जीवन की किस तरह कहीं गहरी जाकर एकात्मक बना देती है, यह इस सुन्दर गीत में देखा जा सकता है । इसी कारण यह प्रतीकात्मकता अतिरिक्त की पुष्क नहीं प्रतीत होती, अपितु " उसी छोटी दाण्डा " की अत्यन्त एकात्मकता ऊपर का बाँध कराती है -

पावन-धन ही उमड़ बितरती,
 सरस-दिशा-ही नीरव पिरती,
 धी धी का का विभावरी
 सुन्दर बाँध-का कने में ।

* नीरवा * का एक अन्य गीत * इस ही भाषा में गाऊँ * . यह हो ही वास्तविक

(१७७)

अनुभव का पीनण्ड करता है । इस गीत की संगीतात्मकता संवेदना को अधिक वात्सीय और सुकुमार बनाती है -

जुग ली जाखी मैं गाऊँ ।
मुकली लीति जुग बीत
जुगली यों लोरी गति,
जब जाखी मैं पलकी में
खपनीं ते ऐज पिछाऊँ ।

गीत के अन्तिम श्लोक में अंजन * प्रयोग प्रेमात्मक के प्रति निष्ठा को परिलु टंग की रागात्मकता प्रदान करता है -

पथ की रज में है अंकित
तेर पदचिन्ह अपरिचित,
मैं क्यों न हूँ अंजन कर
बोलीं में बाण बजाऊँ ।

बोलीं शरीर को तब है मृत्युमान् का सुकुमार अव्यव है ।
उन्में प्रिय के पद-चिन्ह का अंजन लगाने की छाछा न केवल इस अंतिम श्लोक की,
अपितु समूचे गीत को भावपूर्ण गरिमा से संपृक्त कर देती है । ऐसे गीतों की
संगीतात्मक स्वर संवेदना को प्रभावित करती पड़ती है ।

* 'सांध्यगीत' (१९३६ ई०) महादेवी का चौथा काव्य-संकलन
है रचना-श्रृंगार का चौथा बाण । चूँकि वे शुरू से ही अपनी संवेदना में एकलप रही
हैं, इसलिए 'सांध्यगीत' में भी एक ही प्रतीक और चित्रों की निमोषता है, एक
ही बल की विविध संवरों में रतकर कले की प्रवृत्ति है । एक महत्वपूर्ण गुणात्मक
विकास इस रूप में परिलक्षित किया जा सकता है कि महादेवी की पित्रात्मक दाम्पत्य
'सांध्यगीत' में अधिक सूक्ष्म, कलात्मक और प्रौढ़ हो गई है, चित्र-निर्माण में वे
अधिक संवेष्ट तथा उत्साही बन गई हैं । 'सबि मैं हूँ अगर सुधान मरी' का
यह श्लोक प्रष्टव्य है -

बलपणा मे यह सीमन्त-मरी
संख्या मे ही कम है छाडी,

(१७८)

मेरे कोंनों का धाड़पन

करती राजा रच दीवाली ।

जब के दागों को धो बीकर

होती मेरी छाया गहरी ।

लेकिन अधिकांश गीतों की प्रभाव-शक्ति एक ही ही है-
वही सरलता है परिकल्पित साधकता के अनुभव को अधिस्नायिक प्रतीकों, चित्रों के
माध्यम से ग्राह्य बनाने की कोशिश यहाँ की है । कहना न होगा कि काव्यभाषा
के इस रूप में कोंनों की गूँव-बुगुँवें व्युत्पन्न करने की दायता विकसित नहीं हो पाई
है । कभी-कभी कवयित्री के मानस में जोई जटिल रचनात्मक उन्मेष होता है,
लेकिन द्विपक्षीय संकलन का मोह उसको पूर्णतः प्रस्फुटित नहीं होने देता । 'सांध्य-
गीत' का पहला गीत 'प्रिय, सांध्य गान मेरा जीवन' इस कान का अच्छा
उदाहरण है । कवयित्री के मानस में एक पुष्पात्मक अनुभव बन्ध होता है, तभी
तो वह संध्याकाळीन चित्र में से अपने जीवन के किसी एतय को उरछा बाँधती है -

प्रिय । सांध्य गान

मेरा जीवन ।

यह द्वाित्व बना चुँपड़ा विराग,

नव बहण बहण मेरा पुहाग,

छाया-सी काया बीतराग,

सुषि भीने स्वप्न रंगीले जग ।

लेकिन इस तरह के द्विपक्षीय संकलन की जो पद्धति कवयित्री
प्राप्त करती है, उसका अंत तक निवारण करने की चिन्ता उसे इतना ग्रस्त कर लेती
है कि वह संध्या के अनुभव से अपने जीवन के रहस्य को संपृक्त कर कोंनों के स्वर
पर उसे छुलनील बनाने की कोशिश नहीं कर पाती । खीझिय यह कितना पड़ता
है कि पहचानी में लटकण है, रंगों की सजावट है; पर उपासी का अनुभव रचाने-
पवाने की पूरी दायता ऐसी प्रश्रियाओं में नहीं होती ।

* दीपावली * (१९४२ ई०) महाकवि का जब तक प्रकाशित
अन्तिम काव्य-संकलन है । अन्य तब उनकी काव्यभाषा की पंक्तिमें कहीं नहीं है -

एक ही प्रतीक, विशिष्ट हो के शब्द, स्वाभाविकता की वही विर-परिचित प्रणाली ।
 नाम के अनुसंधान दीपशिता " में दीपक का प्रतीक अधिकारितः नियोजित हुआ है ।
 लेकिन उल्लेखनीय यह है कि जिस साधना का महादेवी बा-बार बोल करती है,
 जिस झुठता-मनस्विता को स्वर देती है, वह कौन के स्तर पर कौन साधक रचाव नहीं
 पैदा करती । उनकी भाषा उनकी वाच्य-स्थितियों में रही-रही नहीं प्रतीत होती,
 वेदना के माध्यम से सार्थकता उपलब्ध करने का उनका झुठ निश्चय अनुभव की
 श्रेणी में नहीं आ पाता, क्योंकि वह शब्दों की अस्तित्व कलात्मकता में एक विभ्रम
 उपजाता है । इस विश्लेषण के जालीक में महादेवी के वेदना-भाव पर वाच्य
 रामचंद्र शुक्ल द्वारा की गई कड़ी टिप्पणी की सच्चाई खुलकर सामने आती है :
 " इस वेदना को ठेकर इन्होंने (महादेवी ने) हृदय की ऐसी-ऐसी अनुभूतियाँ
 नामने रची हैं, जो लौकीक हैं । कहाँ तक वे वास्तविक अनुभूतियाँ हैं, और कहाँ
 तक अनुभूतियों की रमणीय कल्पना है, यह नहीं कहा जा सकता ।^१ शब्दों की
 सती, पुरुष-सम्मत नियोक्ता व्यक्ति के व्यक्तित्व में रही-रही कलात्मक
 सुषरता की चोकर है, जिसमें जीवन-स्थितियों की व्यापक विषमताओं, जटिलताओं
 से उसकी प्रसिद्धियाँ की फेरने की सम्भ्य नहीं है ।" यद्यपि ही अपरिचित
 प्राण रहने की बीजा " का एक अंत प्रष्टव्य है -

धर है आया जगजन,

बाज कज्जल-कुर्वी में रिमकिमा है यह पिराधा

बीर होने नयन पूरे

तिष्ठ चुके बीर फलक पूरे,

आई चित्तमन मे यहाँ

सत विपुली में दीप तेरा ।

महादेवी ने मृत्यु की परिकल्पना कभी स्वयं में की है, जो " तू
 पुल मरा ही आया " शीत में देती जा सकती है । इस विशिष्ट-सहिष्णु ध्वनि

जो अनुभव के स्तर पर गुणात्मक नवीनीकरण देने के लिए महादेवी जानी और बाऊन के बिंब को धार्मिक साधक स्थापकता के साथ रख सकती थी, किन्तु काव्यरसक प्रतीक -मौह उनको कैसा नहीं करने देता । फलतः मृत्यु के साथ जीव के नये, रक्षात्मक संबंध का अनुभव तीव्ररूप से बनकर कवयित्री का एक तरलीकृत दृष्टिकोण मात्र रह जाता है । प्रतीकों में अपनी वास्तविकता की प्रकृति महादेवी को इस तरह के प्रयोग करने के लिए प्रेरित करती है -

साधों ने घब के कण मपिरा है हीने
कंकन बाँधी ने फिर-फिर का दुग-मीने
बाजोफ-तिमिर ने बाण का निहाया

इस तरह एक के बाद एक प्रतीकों का क्रम चलता रहता है , फलस्वरूप जानी और बाऊन का बिंब (' जो बंध जीवन-बाउ ! मृत्यु-जानी ने बंध लाया ') कवयित्री के दृष्टि-केन्द्र में जमने नहीं पाता ।

फटा के फिट करने में महादेवी साधना की गरिमा को एक बार फिर नये तिरों से स्वर देना चाहती है, लेकिन यहाँ फिर सांगतपद का ब्यौरेवार निर्वाह - और वह भी स्थूल चित्र के स्तर पर - फिट करने में निहित स्तब्धता, समर्पण-भाव की पिछी-झुठी अनुभूतियों को पीके कर देता है, वे उभरने ही नहीं पाती । एक लेश प्रस्तुत है -

फिट फी फटा बीर
चित्तन तन-स्याम रंग
हन्त्रधुन मुकुटि-भंग
विपुल का केराग
दीपित नुपु का-का,
उड़ता नम में बीर भरा नम नील बीर ।

महादेवी की काव्यसाधना के अध्ययन से एक रोचक निष्कर्ष यह निकलता है कि उनकी रचना में सम्यक्ता और विपुलता कम है । साधना के रूप-बीज के प्रति अविरत रूप से उपासना की प्रकृति अपने में इस तथ्य का प्रमाण

है कि उनकी वेदना सामान्य उपलब्ध की गई अनुभूति है, शब्दों का जीवन चूँकि घटिलता में एकदम नहीं सामने लाया है, अतः उनकी वेदना-भाषना में प्रताप नहीं गहराई नहीं नज़र आती । भाषना में वह यौवनता नहीं है, जिससे वेदना में प्राप्त आनन्द का लम्बा रुद्र वेदना का साठता हुआ, तीखा मुख हो सके ।

महादेवी का काव्य प्रायः संगीतमय रहा है, अतः लड़ीबोरी पर आधारित काव्यभाषना में अधिनाधिक पाके होने के लिए उन्होंने ब्रजभाषा के शब्दों का भी यत्न-तन्त्र पुट किया है । " पाती ", " बाती ", " जाती ", " मुहार ", " बाँझ ", " बतार ", " कुराने ", " रीत (" नीरवा "), " मिहुर ", (दीपज्वा) भी न जाने कितने प्रयोग उनकी कविताओं में देखे जा सकते हैं ।

महादेवी के प्रतीकों में वस्यष्टता बहुत फार है । प्रतीक बहुधा वास्तविक जीवन-सिध्दन्त से संपृक्त नहीं होते, इसीलिए उनकी कविता में रहस्यवादिता की मऊक फार-फार दिखलाई देती है । प्रतीकों की रूपकों की अधिकता में सार्थक-संश्लिष्ट बिंब-पुष्टि संभव नहीं हो पाती, जो अन्धकार को उजरीपर समन बनाये । वस्तुतः महादेवी की काव्यभाषना पित्रात्मकता की संगीतात्मकता का पौन्यण करती है और इस स्तर पर छायावादी काव्यभाषना की एक प्रमुख प्रवृत्ति को उभाती है ।

हायावादी काव्यमाणा का स्वरूप

वायुनिक युग में सड़ीघोड़ी हिन्दी में रचनात्मक व्यक्तित्व उद्भूत होता है हायावादी काव्यमाणा के साथ । इसके पूर्व द्विवेदीयुगीन-हाया शुन्य, शक्तिमात्मक सड़ीघोड़ी रचना के स्तर पर प्रणामाणा की छुटना में कोई गुणात्मक परिवर्तन नहीं कर सकी थी । वत्सव हायावादी कवियों के लिए यह जरूरी हो गया कि वे सज्जात्मकता को नये ढंग से अभिव्यक्ति करने की दिशा में प्रयत्नशील काव्यमाणा की खोज करें । रीतिकाठीन स्थूलता के स्तर पर उतर जाने हुए रसात्मक क्रान्ति-काव्य और द्विवेदीयुगीन अनुभव से कांप्रकृत वत्सव अविवक्षानीय प्रतीत होनेवाले पुषारात्मक काव्य की भावभूमियों से उल्टा नयी रचनात्मक भावभूमि पर हायावादी काव्य का विकास हुआ, जिसे बहुत बार समीक्षकों ने प्रतिक्रिया-भ्रंशता के रूप में देखा है । बाचर्य रामचन्द्र कुल की दृष्टि यही रही - " यह पक्ष कहा जा चुका है कि हायावाद का चरम द्विवेदी -काल की इही शक्तिमात्मकता की प्रतिक्रिया के रूप में हुआ था ।" १

यह ठीक है कि कोई साहित्यिक धारा निरपेक्ष रूप से नहीं विकसित होती, कबले पूर्ववर्ती और समकालीन वातावरण से किसी-न-किसी स्तर पर प्रभावित अवश्य होती है । हायावाद के संबंध में स्वयं महादेवी वर्मा ने कहा है : " उस युग (द्विवेदी युग) की कविता की शक्तिमात्मकता इतनी स्पष्ट हो गयी कि मुख्य की सारी जीमल और सूक्ष्म भावनाएँ विद्रोह कर उठीं ।" २ इसके बावजूद यह ध्यान रखा जाय कि केवल प्रतिक्रिया या विद्रोह स्वयं कोई साहित्यिक धारा रचनात्मक नहीं होती । हायावाद के संबंध में प्रतिक्रिया या विद्रोह-भाव का उल्लेख करते समय ही नहीं भूलना चाहिये कि यह हायावादी कविता की सज्जात्मकता की

१) हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ५८४

२) वायुनिक कवि, पृ० ६

उपेक्षा पर देखा जाता था, बाकी इसे यह ही जाना कि हायावादी काव्यभाषा पूर्ववर्ती, जैसे-जैसे स्थिरीकृत नियमों के विरुद्ध प्रतिक्रिया मात्र थी, उसके माध्यम से विकसित हो रही हिन्दी काव्यभाषा की नयी और महत्वाकांक्षी जीवनी-रक्ति को उचित महत्त्व न देना है ।

हायावादी काव्यभाषा की सामान्य व्याख्या का तब - चाहे सीधे-सामक कर या आयात मात्र है - पंत और महादेवी की काव्यभाषा के आधार पर की जाती रही है । इस व्य में इन दोनों कवियों की काव्यभाषा हायावादी काव्यभाषा का प्रतिनिधित्व मानी जाती जाती है । परिणामतः हायावादी काव्यभाषा के केन्द्र में चित्रात्मकता, ठाढ़ाणिकता और सण्ड चित्रों को रखा जाता रहा है । यह व्याख्या आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के इतिहास से ही आरंभ हो जाती है, 'चित्राणां' या अभिव्यक्त-मज्जति पर ही का उत्पन्न टिप्पण गया, तब उसके प्रदर्शन के लिए ठोक्कि या कौक्कि प्रेम का दोष ही काफी समझा गया । इस जैसे हुए दोष के भीतर चम्पेवाले काव्य ने 'हायावाद' का नाम ग्रहण किया ।^१

चित्रात्मकता हायावादी काव्यभाषा की एक प्रमुख विशिष्टता है-कर्म दो राय नहीं हो सकती, लेकिन उसे केन्द्र में रखकर ही चम्पेवाली हायावादी काव्यभाषा की व्याख्या किसी तरह के ठोस निष्कर्ष नहीं प्रस्तुत कर सकती । हायावादी काव्यभाषा का ब्रह्म स्वल्प उसके माध्यम से देता-सम्पन्न नहीं जा सकता । काव्यभाषा अपने ब्रह्म की भी कर्म-तर्हेण है और हायावादी काव्यभाषा के लिए भी, उसके सज्जात्मक वर्णों में, यह बात सही है । इस तथ्य का कुम्भ वाक्य की दृष्टि करता है कि कर्म-तर्हेण की प्रक्रिया का साक्षात्कार हायावादी कविता है पूर्व हिन्दी कविता में, तब तीर से हिन्दी-युगीन काव्य में प्रायः नहीं संभव होता ।

पछी बार हिन्दी कविता में हायावाद के माध्यम से आत्म-साक्षात्कार, आत्म-दाय, आत्म-प्रवचना के कुम्भों को ब्रह्म स्थापन किया है । इसी तरह, उपाधी के कुम्भ में एक विशिष्ट तरह का ब्रह्म हो सकता है, जो बहुत

तकलता है, विरोध के स्तर से कग हट कर, रचाया-बनाया जा सकता है, ऊपरी वास्वावन प्रसाद और निराशा की अवितारें कराती है । इस दृष्टि से ये दोनों कवि हिन्दी पाठक और समीक्षक की अनुमान-दामता को प्रसन्न करते हैं । इस स्थापना की व्यावहारिक पुष्टि विनायक " ठे क वल्लो भुलावा देकर ", " मधुर माधवी संख्या " में कम रागाहण कवि जेता वर्सा (प्रसाद) " ; " ठूँठ " ; " स्नेह - निकर बह गया है " (निराशा) की ओर अवितारें कराती है । इस तरह के समुत्सर्ग और पटिल-पुद्म अनुभवों को जी के स्तर पर संघर्षशील बनाने की कोशिश में संलग्न हिन्दी काव्यभाषा एक ऊँचे जायाम का संस्पर्श कराती है, क्योंकि किसी नये और साहसिक अनुस-सृष्ट को साक्षात्कृत कर सकने का जी ही है - भाषा के किसी ऊँचे और रचनात्मक स्तर का संस्पर्श ।

हिन्दी कविता की इस नई धारा को ' हायावाद ' नाम से अभिहित कर रहे ही बालीपकों ने उसका परिहास किया हो, उसके केन्द्र में अस्पष्टता-दोष की रहा हो ; लेकिन हायावादी काव्यभाषा की अर्थ-प्रक्रिया का विश्लेषण करते समय यह ' हायावादी ' नाम एक तार्किकपूर्ण तार्किका का एकसाध कराता है - क्योंकि वह काव्यभाषा, जिसके अन्तर्गत जी की ओर हायावों का पीजण हुआ हो । अपने ' यथायवाद और हायावाद ' शीर्षक निबन्ध में ' हायावाद ' शब्द की व्याख्या करते हुए प्रसाद ने ' हाया ' की मोती के भीतर निहित रहस्यवादी कांति की तरलता से संयुक्त किया है, जो उनकी सुन्दर और साध-ही सटीक कला-दृष्टि का सूचक है : " अपने भीतर से मोती के पानी की तरह आंतरात्म्य करके भाव-समर्पण करनेवाली अभिव्यक्ति-हाया कान्तिमयी होती है । " १

हायावादी काव्यभाषा के गहन में जायुनिकता की ओर मुकाब की प्रवृत्ति है, यह उसके सुन्दर-पटिल बिंब-प्रयोगों के माध्यम से पता जा सकता है । मध्यकालीन काव्य अपनी सफात्मकता सिद्धि-न-सिद्धि स्तर पर वर्तकण की अर्थ-इशियाँ में व्युत्पन्न करता था । वर्तकार के अर्थ में सांगहयक का निर्दोश निवार करने की प्रवृत्ति कहीं बल्लि थी, कस्तुत की संश्लेषण के स्तर पर बिंब में पर्यवर्तित करने की रचनात्मकता कम थी । सुखीदास जैसे श्रेष्ठ रचनाकार ' रामचरितमानस

के व्यौध्याकाण्ड में (जो वस्तुतः 'रामचरितमानस' का कृष्य है) बहुत दूर तक सांग्रहपकों के काम होते रहे हैं। इस मध्यकाठीन काव्यमात्रा की एक सीमा और विशिष्टता भी - माना जा सकता है। हायावादी कवियों में महादेवी की भी सांग्रहपक का विधान बहुत प्रिय रहा है। इसी कारण वे अपने गीतों में सांग्रहपक की जायीक्षा, पूरे विस्तार में, पुरुष-बोधक तल्लीनता के साथ करती हैं। मैं बनी मधुमात ताठी " , " जो विभावरी " , जो लोक गीत का तंभी में रही जा सकते हैं। महादेवी के समानधर्मी कवि प्रताप, पंत और निराजा सांग्रहपक के लक्ष्य और व्यौध्याकाण्ड विधान को तोड़कर बिंब-रचना की ओर उन्मुख होते हैं।" इस उन्मुक्तता है हायावादी कवियों की, संप्रधान के प्रति, विशेष चिन्ता का बोध होता है। प्रताप का प्रसिद्ध गीत " बाह रे, वह व्यौध्या यौवन " सांग्रहपक के बिंब में पर्यवसान का बढ़िया उदाहरण है। पर्यवसान की इस प्रक्रिया के कारण ही यौवन की उद्दाम वाक्यांशों का अनुभव की के स्तर पर सुकुमार और कान्त रह गया है। कवि ने कल्पस्थक सज्जा नहीं की है। पंत ने " परिवर्तन " के मयावह विराट रूप के बोधस्वी केन के लिए नृसी नृम, वायुकि सख फन, के रूपों की जायोजना की है, लेकिन उनके संप्रधान को उन्मुक्त करने के लिए वे प्रस्तुत -अस्तुत का सांग्रहपक केन न कर उन रूपकों के बिंब में संग्रहित करने का प्रयत्न करते हैं।

हायावादी काव्य के बिंब प्रायः प्रस्तुत और अस्तुत के द्वैत को लेकर निर्मित हुए हैं, लेकिन विशिष्टता यह है कि वहाँ से जारम करके उनकी व्यौध्याकाण्ड की प्रक्रिया क्रमः सैम होती है। कवि अस्तुतों का इस तरह है संयोजन करता है, जिससे उनके विभिन्न तत्वों में द्वन्द्वात्मकता उभरी रहे, जहाँकार के अस्तुत-विधान की तरह वे एक और निर्दिष्ट व्यौध्या न उद्भूत करें, बरन् बिंब में व्युत्पन्न विभिन्न तत्वों के रचाव को स्थापन दें। " कामायनी " है एक उदाहरण प्रष्टव्य है :

और उस मुख पर वह मुक्तमान
रक्त किशलय पर है विमान
वस्त्र की सकविरण बन्धान
बधिक क्यारी ही धमिराम ।

यहाँ ब्रह्मा की मुस्कान प्रस्तुत है और वरुण की वन्धन किरण
 वस्तुतः है, लेकिन पाठक की दृष्टि इस बात पर नहीं टिकने पाती (वस्तुतः कवि
 इसकी गुंजाइश ही क्यों रत रहा है ?) । इसके कारण की खोज करना समीचीन
 रहेगा । वरुण की एक वन्धन किरण का वस्तुतः कई तत्वों में बना है - किरण
 वन्धन है, रक्त-किरण पर विराम कर रही है और ब्रह्मा गढ़ है । यहाँ पादपुष्प
 संवेदन उत्ता नहीं है, पिता ब्रह्मा की मुस्कान में निहित ताकत, मोहता, तीव्रवर्जन
 कलाता को जो है स्तर पर विकसनीय बना रहने देने की रचनाधर्मिता । इसी मोह
 पर बाका यह वस्तुतः सौम्यतात्मक काव्यभाषा में पर्यवसित हो जाता है, वरुण
 के वस्तुतः-विषय की लौकिक शिल्पकारिता में एकदम आप्रुता ।

प्रस्तुत-वस्तुतः के स्तर को छोड़कर सामान्य वर्णन में है ही किंव
 रचने की प्रक्रिया साधारणतः सायावादी काव्यभाषा की नहीं है । साय के नये
 कवियों ने - विशेषतः सम्प्रामाणिक कवियों ने - काव्यभाषा के इस औदात्त तथिक
 युक्तनीय रूप से अपनी ऐतिक पितृताई है, पर इसके बावजूद प्रताप और निराशा के
 काव्य में इस तरह की किंव-प्रक्रिया की शुरुवात होती जा सकती है । प्रताप की
 ' प्रलय की लाया ' में ब्रह्मा गुरुधर्मिता का किंव इसी मोह का है किंव माध्यम
 से अमरविता कला की परचातामपूर्ण नःस्थिति को कवि व्यापित करता है ।
 ' स्नेह-निकर कह गया है ' में निराशा वर्णन के स्तर पर एकदम लात्नीय माय से
 टिके वाम की सुती ठाठ के किंव में है अपने जीवन की रचनात्मक पूर्णता और असाध
 को एक साथ विवृत करते हैं ।

इस प्रसंग में सायावादी काव्यभाषा के इस अन्य वैशिष्ट्य का
 उल्लेख करना संगत रहेगा । वह है - उसकी वस्तुतः योजना की मूल्य प्रकृति । पंत
 के काव्य है तो एक ऐसी पूर्ण इसके व्याकरण-स्वरूप रही जा सकती है । बहुत बार
 ऐसा लगता है कि कवि पंत बहुत कल्पना-वैशिष्ट्य का प्रदर्शन कर रहे हैं, जो
 ' लाया ' कविता के ये वस्तुतः -

१) पञ्चाय की परवाई-नी

२) दुर्बला-नी, कौडार-नी

जहाँ-जहाँ 'जो' स्याही की बुँद " जयिता के मूल्य अस्तुतः अनुभव की सूक्ष्मता के बजाय मूल्य वायवीयता घोषित करते हैं । जहाँ ये मूल्य अस्तुतः सम्मिश्रित और जटिल मूल्य अनुभवों को वर्णित करते हैं, वहाँ उनकी योजना महत्वा-कांक्षी लगती है । उद्धरण के लिए प्रकाश ने इस तरह के अस्तुतः रखे हैं :

करुणा की नव कौटुम्भी-गी

मल्यानिक की परावर्त-गी

इस रूप में उद्धरण एक वास्तविक प्रतिभा मात्र की निर्धारित नस्ल पर-नुसुक्त है और हीन जीवनानुभूति से संयुक्त हो जाती है । नस्ल पर-नुसुक्त जीवन की अनुभूति और उद्धरण एक धुरी में घुल-मिल जाते हैं । " करुणा की नव कौटुम्भी " में जहाँ जीवन की सुकुमारता, कारुणिकता और वाक्यार्थ की व्यंग्यता हैं, मल्यानिक की परावर्त के माध्यम से उसकी मूल्य, अनिर्विष्ट प्रकृति का रचना के स्तर पर संचालित होता है ।

हायावादी काव्यभाषा का दूसरा रूप उसकी चित्र-योजना में देखा जा सकता है, विशेषतः पंत और महादेवी की काव्यभाषा का स्वल्प ऐसा ही है । बादल की छत्र की गई विविध कल्पनाएँ जय पंत की कल्पना पशुता का उत्कृष्ट साधन प्रस्तुत करती हैं । जहाँ चित्र योजना सूक्ष्म है - 'जो' एक तारा " के संख्याकांक्षीन नीचता के चित्र में - वहाँ पंत की सूक्ष्म पर्यवेक्षण-शक्ति का सामना मिलता है । कुछ कितनी हीन के कारण महादेवी ने बहुत सन्मय रागात्मकता के साथ काव्यभाषा को चित्रात्मक व्यक्तित्व प्रदान किया है, जहाँ चित्रात्मकता है, पर लक्ष्य का संवर्णन नहीं हो पाता । वाचस्पति रामचन्द्र शुक्ल ने हायावाद की 'चित्रभाषा' कहा था । यह बात पंत और महादेवी की काव्यभाषा के लिए ही अधिक लागू होती है ।

यहाँ यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि हायावादी काव्यभाषा इतनी क्लृप्ता, प्रायः हीन क्लृप्ता में रह गई है न ? उनके मूल में बहुत कुछ हाय हायावादी काव्यभाषा के अतिरिक्त चित्रात्मकता का है, जिसके कारण वह स्थिर लग

छाी । कल्पना-मीह, चिन्ता-मीह, शब्द-मीह - जिन्हें पंथ की कविताओं के विश्लेषण
क्रम में देखा गया है - उसे बड़ बनाने में बहुत हद तक जिम्मेदार है । छाी तरह
महादेवी की रचना के स्तर पर अगर कवि-कानीय छानबीनी प्रतीक-योजना के पाठ्य
का तादात्म्य नहीं हो पाता । निराशा भावना की काव्यसुक्ति के छिर बराबर
जब प्रयत्नशील रहे हैं । ' कुरुरमुखा ' की रचना के माध्यम से उन्होंने छिन्दी भावना
की एक सर्वथा नयी जानकारी का उद्घाटन किया है । उन तक की शाय्यावादी कविता
में विशेषतः ' गीतिका ' के गीतों में - दुरुह और अत्यन्त प्रयोग निरुद्ध है । इस
दृष्टि से प्रगाढ़ की स्थिति विशिष्ट है । उनका शायद ही कोई प्रयोग शाय्यावाद की
शब्द-शक्ति बनाने में सफल हुआ हो । उनमें जो कुछ कठिनता और दुरुहता है,
वह उनके सम्मिश्रित और सीधे पक्ष में न वा एकलवर्ती जटिल सूक्ष्म अनुभवों के तादात्म्य
की प्रक्रिया में इतनी सख्त जाती है कि पाठक न समझ में आनेवाली भी
शिक्षा नहीं कर पाता ।

भावना यथार्थ है कम होकर काफी घटायें नहीं कर पाती ।
वह स्वायत्त तथा व्यक्तिस्वयम् नहीं हो पाती है, जब उसमें यथार्थ के प्रति कुछ
प्रतिश्रुति का योग हो । शाय्यावादी काव्यभाषा युग के बकले यथार्थ के साथ
कूटने में काममें हो गई, कालिख बाद के कवियों को नये सिरे से यथार्थ की व्याख्या
करने के लिए भाषा में नई परिभाषें गढ़नी पड़ी । या यों भी वह समझ है कि
भाषा खूब हो जाने के कारण इन कवियों को नये युग का यथार्थ ही काव्य हो
गया । और वह भी भाषा-स्तर की सीधे वार्त्त हुई ।

शाय्यावादी कवियों ने शब्दावली की दृष्टि से तत्सम की
केन्द्रीय महत्त्व दिया है । खूब और देशी शब्दावली उनके शब्द-जीवन में प्रायः
महत्त्वहीन रही है । इसके मूल में बहुत कुछ पुनर्जागरणावलीन सांस्कृतिक चेतना हो
सकती है । एक कारण यह भी हो सकता है कि शाय्यावादी कवियों ने तत्समों की
संक्रात्मक संभावनाओं पर गौर नहीं किया था, बौद्धवाद की भाषा में भी संश्लेषण
हो सकता है इतनी दूरी तक वे नहीं सीधे रहे । बाद में निराशा के उन्मुक्त-विद्रोही
कवि व्यक्तित्व ने इस तरह प्रश्न पर जाने देगे है सीधा-समझा, फलस्वरूप ' कुरुरमुखा ',
' नये भी ' की रचना हुई । और शाय्यावादी कवि पंथ में भी - न रही निराशा
की भाषा-वार्त्त का साथ - बौद्धवाद में संश्लेषण विकसित करने की बात सीधी।

‘कुसुमसुता’ के भी पद्यों में प्रकाशित ‘ग्राम्या’ काका का उदाहरण है।

हायावादी कवियों द्वारा संस्कृत शब्दों के प्रचुर प्रयोगों की जगह की विजयदेव नारायण साहू ने एक महत्वपूर्ण स्थापना रखी है : “हायावाद ने जिस तरह संस्कृत शब्दावली का प्रयोग किया, वह हिन्दी की प्रकृति के विरुद्ध है। साहू जी के अनुसार हिन्द काव्यभाषा की केन्द्रीय गति तुलसीदास और चूरदास की भाषा में है।”

यह ठीक है कि हर भाषा की अपनी विशिष्ट प्रकृति होती है, जिसके अनुसार वह अनुभव-संवेदन को अपने व्यक्तित्व में रचा-बसा पाती है। उर्दू काव्यभाषा की एलै मुहाबिरों पर आधारित काल्पनिक और नकली भाव-संवेदना हिन्दी की व्यंजना-प्रधान काव्य भाषा में घुल-मिल नहीं पाती।

ऐक्य संस्कृत और हिन्दी भाषाएँ सांस्कृतिक दृष्टि से एक दूसरे से मिलजुल निकट हैं, दोनों का केन्द्र मध्यमस्थ रहा है। अतएव हिन्दी काव्यभाषा में सजीवात्मक संवाचन के लिए तब हायावादी कवियों ने संस्कृत शब्दों का प्रचुर प्रयोग किया, तो वह वांछित नहीं कहा जा सकता। निराशा ने तब ही ज्योत्स्ना संस्कृत के वाङ्-तत्त्व की, उसके संगीत की, उसके अर्थात् बीदात्म्य को हिन्दी में कुठाने की कोशिश की है। “गीतिका”, “तुलसीदास और राम की शक्ति-मूर्ति” इसके श्रेष्ठ उदाहरण हैं। निराशा के गीतों में, उनकी ठीकी रचनाओं में जो एक मजबूती और उदात्तता है, उसके मूल में बहुत कुछ उनके संस्कृत प्रयोगों का हाथ है। फिर तुलसीदास और चूरदास ने - विशेषतः तुलसीदास ने - कुछ संस्कृत की अभिजात शब्दावली का भरपूर उपयोग किया है। यह ठीक बात है कि मध्यकालीन भाषिक परंपरा के अनुसार उस शब्दावली का किसी सीमा तक वर्द्ध-तत्त्वमीकरण किया गया हो - “अमिय धूरि मय धून चारु” की प्रयोग वही प्रकार के हैं, जहाँ ‘अमिय’ ‘कसा’ ‘चारु’ तत्त्व नहीं, वर्द्धतत्त्व रूप हैं।

एक बात और है। तत्त्वम शब्दावली के माध्यम से सजीवात्मकता को विकसित करने की पिछा में प्रयत्नशील हायावादी कवियों ने निरुत्पन्न में जाटल -

१) हिन्दुस्तानी शैली की काव्यभाषा विनयक परिवर्तन-संगीत में यह गति प्रवर्धन मायका : कौड़ी का बीक और हिन्दी कविता की भाषा है उपर्युक्त।

‘ कुसुमसुता ’ के भी पहले प्रकाशित ‘ग्राम्या’ काका का उदाहरण है ।

हायावादी कवियों द्वारा संस्कृत शब्दों के प्रचुर प्रयोगों को लेकर श्री विजयदेव नारायण साहू ने एक महत्वपूर्ण स्थापना रखी है : “ हायावाद ने जिस तरह संस्कृत शब्दावली का प्रयोग किया, वह हिन्दी की प्रकृति के विरुद्ध है। साहू जी के अनुसार हिन्दू काव्यशास्त्र की केन्द्रीय गति तुलसीदास और चुरदास की भाषा में है । ”

यह ठीक है कि हर भाषा की अपनी विशिष्ट प्रकृति होती है, जिसके अनुसार वह अनुभव-संवेदन को अपने व्यक्तित्व में रचा-बसा पाती है । उर्दू काव्यशास्त्र की उसके मुहावरों पर आधारित सांस्कृतिक और नकली भाव-संवेदना हिन्दी की व्यंजना-प्रधान काव्य भाषा में पुनः-मिल नहीं पाती ।

ऐक्य संस्कृत और हिन्दी भाषाएँ सांस्कृतिक दृष्टि से एक दूसरे से मिलाना निलय है, दोनों का केन्द्र मध्यम रहा है । अतएव हिन्दी काव्यशास्त्र में सजीवात्मक संवर्णन के लिए तब हायावादी कवियों ने संस्कृत शब्दों का प्रचुर प्रयोग किया, तो वह अंगत नहीं कहा जा सकता । निराशा ने तब ही ज्वाला संस्कृत के वाङ्-मय की, उसके संगीत की, उसके अर्थात् बीदात्म्य को हिन्दी में फुलाने की कोशिश की है । “ गीतिका ”, “ तुलसीदास ” और राम की शक्ति-मुखा उसके श्रेष्ठ उदाहरण हैं । निराशा के गीतों में, उनकी उड़ी रचनाओं में जो एक मध्वता और उदात्तता है, उसके मूल में बहुत कुछ उनके संस्कृत प्रयोगों का हाथ है । फिर तुलसीदास और चुरदास ने - विशेषतः तुलसीदास ने - कुछ संस्कृत की अभिजात शब्दावली का भरपूर उपयोग किया है । यह उक्त बात है कि मध्यकावीन भाषिक परंपरा के अनुसार उस शब्दावली का किसी सीमा तक वर्द्ध-तत्त्वनीकरण किया गया हो - “ अमिय मूरि नय जून चारु ” का प्रयोग उही प्रकार के है, जहाँ “ अमिय ” का “ चारु ” समान नहीं, वर्द्धतम रूप है ।

एक बात और है । तत्तम शब्दावली के माध्यम से सजीवात्मकता को विकसित करने की दिशा में प्रयत्नशील हायावादी कवियों ने भित्तकर्म में जोड़-

१) हिन्दुस्तानी शैली की काव्यशास्त्र विनाशक परिवर्तन-नीति में यह भी प्रवर्तन मानना । “ कौड़ी का बीक ” और हिन्दी कविता की भाषा है उद्धृत ।

संमिश्रित अनुभवी की उद्देश्य है, प्रभाव की 'कामायनी' और निराशा का 'तुलसीदास' का ही मध्य उदाहरण है। काव्यभाषा के इस वाच्य का संस्मरी मध्यकालीन कवि नहीं कर सके हैं। यस्तुतः काव्यभाषा के निर्माण की प्रक्रिया में शब्द 'शब्द' न रहकर कवि का विशिष्ट प्रयोग बन जाता है। इस रूप में ये प्रयोग संस्कृत की शिष्ट कलात्मक कविता में नहीं हैं। हायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त होकर ये संस्कृत शब्द हिंदी काव्यभाषा के अपने प्रयोग हो गये हैं।

हाँ, हायावादी कवियों द्वारा प्रयुक्त संस्कृत शब्दावली वहाँ तक जाने जाती है, जहाँ वह कवियों के प्रति एही प्रतिक्रिया नहीं कर पाती कथा अपनी अतिरिक्त चिन्तात्मकता की वापस करने जाती है। तब वह कवि के छोड़ि चिल्लती है। 'पल्लव' और 'गुंजा' में संयोजित पंक्त की कुछ कवितारें महादेवी के कौशल गीत और निराशा के कर्मवृत्ता-दोष पर उत्तर जाए तत्त्वमसीत (विशेषतः 'गीतिका' के) इस संदर्भ में उदाहृत किए जा सकते हैं। यहाँ एक विचित्र गृह्यमता और यान्त्रिकता की प्रतीति होने जाती है। शब्दों की प्रयत्नपूर्वक काव्यात्मक बनाने की प्रवृत्ति कविता नहीं रखती, काव्यभाषा निर्मित करती है।

हायावादी प्रभाव-दोष के उत्तरवर्ती कवियों में रामकुमार वर्मा, भावती चरण वर्मा, रमिस्वर शुक्ल शंकर, नरेन्द्र शर्मा प्रभृति के नाम लिये जा सकते हैं। ये कवि हायावादी काव्यभाषा की कवि के स्तर पर कोई गुणात्मक समृद्धि नहीं प्रदान करते, बल्कि कहना तो यह चाहिए कि हायावाद के कवि-वस्तुस्थिति में ही किसी भी व्यक्तित्व इनमें नहीं बन पाया है। हाँ, यह जरूर है कि सूक्ष्मता की श्रद्धा वाच्यता का रूप देने की और ऊपर हायावादी काव्यभाषा में इन कवियों ने मोसलता का प्रदायण किया है। विशेषतः शंकर के प्रयोग उत्तेजनीय हैं, चिन्तन जीवन की उदात्त अनुभूतियों का छुल्लर बन किया है। यहाँ तक कि कविर यह छुल्लर कवि के स्तर पर उन्मुक्तता और संवरणशीलता को प्रकट न दे कर कौटुहल्य चले के वाच्यता-चित्र की रचना करने जाता है। 'अपराधिता' का 'भर' ही वाच्य महात्मागर कवियों में ही अपनी की मलवाली गीत एक उदाहरण है। पितृव्य की प्रणाली का शंकर ने प्रभाव बनाया है, जोकि योंन अनुभूतियों के ऊपर रचना के स्तर पर विश्वासनीय नहीं हो पाती। कल्पनात्मक संकलन काव्यभाषा का

(१६१)

विविध गुण है - लंका की कविताओं में पूरी लीर पर निहित नहीं हो पाता ।

“ चिन्नीता ” में रामलुमार का ने लायाबाद के प्रिय वयस बाँधनी रात के परिवेश को बहुत जीवन बना दिया है :

यह ज्योत्स्ना तो होती, नम की

वरती हुई उम्र

वात्सा-ली वन का हूँती है

पैर व्याकुल का ।

बाणी चुन नी लोटी है यह जीवन की रात ।

यहाँ विविध प्रयोग की है - “ वात्सा लीर चुन ” ।

ज्योत्स्ना का वात्सा वन का व्याकुल काँ की हूँती ऐन्द्रिय लाज्जा की एक वात्सीय नीलीर चुन का रूप दे देता है । एही तरह चुन “ ली लोटी रात ” प्रयोग के द्वारा ली ऐन्द्रिय लाज्जा में निहित प्रसरता लीर तीव्रता का सटीक रूपान्तरण करता है । ये दोनों समुचित विधि लायाबाद की सूक्ष्म कला-भेदा का प्रतिनिधित्व करते हैं ।

मावती-वर्ण काँ की कविताओं में ह्रस्वानी मस्ती बहर है, लेकिन उनके माध्यम है ली किसी रचनात्मकता की उपलब्धि कर रहा है, ऐसा नहीं लगता । प्रतीकों की नियोजना अधिक है, लेकिन लायाबादी प्रतीक-योजना में कौन्सिल मस्ती की प्रवृत्ति नहीं है । यह बहर है कि उनकी काव्यभाषा में वाक्यीयता लीर कल्पिता नहीं है । “ मधुसूता ” संकलन में यह विशेषता होती वा सकती है ।

नीन्द्र ली में काह-काह बाधुनिक मधुसूता की वात्सीय रिक्तता की उल्लेख की कोशिश ली कविताओं में की है । प्रायः ने मधु के माध्यम है विवेकनाम्नी शून्यता का उद्घाटन हुँती विधी में किया है । वो उद्घाटन रहे वा रहे है -

१) शून्यता का उद्घाटन रात

२) लीली शून्यता में प्रति पद व्यक्तता अधिक हुँती रही ।

नीन्द्र ली में एक नई “ दुर्घटना ” प्रयोग है बाधुनिक जीवन की विराट् रिक्तता, कर्मोंट एकता की विवृत किया है। “ उद्घाटन ” ली ली लीन “

(" वायुनिक कवि " में संश्लिष्ट) कविता का है :

सुख तो लो, दुष्टटना ही मेरे का नीरा जीवन है ।

कवि दुष्टटना का जीवन संवरण करने की तैयार है, क्योंकि एक-मात्र सृजकता का जीवन-वितासे-वितासे वह ऊंच गया है । छायावादी काव्यभाषा में मानवी ब्यवस्था होने की वाक्यांशों की कहीं वास्तविक रूप में देती जा सकती है । वायुनिक रसा-प्रक्रिया के अस्तित्व का तरह के प्रयोगों में मिल जाते हैं ।

छायावादी काव्यभाषा की जीवन-शक्ति जैसे पुनर्जागरणाकांक्षीन पैदा हो तमरा रूप में पूरी सत्यता के साथ मुक्तित्व पुष्ट है, जिसे प्रतिनिधि छायावादी कवियों का " शक्ति-काव्य " माना जा सकता है । मध्यकांक्षीन विशेषतः रीतिकांक्षीन शिष्ट बालकारिक काव्यभाषा का एकदम प्रत्याख्यान कर लीर त्विदीपुनीन कल्पनात्मकता की पीछे छोड़कर कवि की हृन्दात्मक प्रक्रिया को परिचाजित करने की महत्वाकांक्षी कीर्ति छायावादी काव्यभाषा की गहरे कवि में रचनात्मक संश्लिष्ट का प्रमाण है ।

(१६३)

ल ड या य - ८

निराला की कविताओं का अध्ययन

(' जुही की कठी ')

' जुही की कठी ' (१९१६ ई०) के माध्यम से निम्नी कविता समग्र रूप में पढ़ी जाए बहुत उन्मुक्तता का अनुभव होती है - विशेषतः कृतारिक्त कविता के संदर्भ में इस बहुत उन्मुक्तता का अनुभव और भी प्रीतिकर जाता है । व्यापारवादी काव्यमाया में व्यस्त होती नहीं और सचन कार्य-कवियों का सतक साक्षात्कार ' जुही की कठी ' कराती है । निराला ने इसकी रचना के माध्यम से निम्नी कविता के संदर्भ में उन्मुक्त कविता में प्रवेश की ; कल्प यह रचना करना ऐतिहासिक महत्त्व भी रखती है ।

' जुही की कठी ' और मज्जाविहारी के स्वच्छंद शारीरिक व्यापार का जन्म कर कवि ने उन्मुक्त मानवीय प्रणय-व्यापार को स्वर दिया है । प्रणय-स्थिति के जन्म में इस तरह का वातावरण ताज़गी से भरपूर है :

विजन-मन-बल्लरी पर,
छोटी पी घुहाग-भरी-सैह -स्वप्न मग्न
कमल-कौमल तु तरुणी-जुही की कठी,
हुग लंद पिये, शिथिल - पत्राङ्कु-नी,

यहाँ ' घुहाग-भरी', ' सैह - स्वप्न मग्न', ' कमल-कौमल-तु-तरुणी' भी प्रयोग इस बात का स्पष्ट संकेत देते हैं कि ' जुही की कठी ' की चित्रण की कवि का मूल अभिप्रेत नहीं है, वह ऊँचा-मानवीय संवेदन को व्यंजित करने का माध्यम भी है । कौता पद-विन्यास से अनुप्राणित इस लंघ में संस्कृत उच्चारण के बीच एक विशिष्ट प्रयोग कवि ने रखा है - ' घुहाग-भरी', जो इस मानवीय ऊँचा में गहरी वात्सीयता भर देता है -

वाणि मज्जाविहारी का चित्रण हुआ है:

वास्तवी निसा थी ;
 विरह-विधुर प्रिया संग होठ
 खिली दूर देश में था पवन
 खिली कहते हैं मध्याह्निक ।

वैदिक पंक्ति में एक प्रयोग मुक्त छंद की प्रकृति के अनुसार एकदम व्यापक
 ढंग से कवि ने रचा है - " खिली कहते हैं मध्याह्निक । वास्तवीत के टों के यह
 प्रयोग भाषा-शक्ति के वैदिक मिश्रित में उल्लेखनीय है ।

वही एक स्मृति-पित्र वाता है, जो प्रिया है विरह मय के
 मानस में निमित्त होता है :

बाई याद विरहण है मित्र की वह मधुर बात,
 बाई याद चोदनी की चुली हुई बापी रात
 बाई याद काता की कंठित कमीय रात,

ज्य का यह कस्मात् परिवर्तन संयोगवादीन स्मृतिरक रचना
 को व्युत्पन्न के बराबर या विश्वनीय बनाता है । इन तीन तीव्र-मृतर पंक्तियों में
 संयोगात्मक उत्पत्ति की स्मृति बहुत जीवन का पड़ी है । चोदनी रात के छि
 " चोदनी की चुली हुई बापी रात " का प्रयोग नव्यात्मक वातावरण की पुष्टि
 करता है । इस माधुर्य स्मृति है परिवर्तित मय की सप्रियता को कवि शब्दों में
 यों उतारता है :

फिर क्या ? पवन
 उपवन-धर-धरित गहन गिरि कामन
 कुन्ध-उता-मुन्धों को पार कर
 पहुँचा कहाँ जल की केशि
 कही-बिही-बापा

" उपवन-धर-धरित " की व्यापक गति पवन की व्यापक उत्पत्ति को
 व्यापक करती है । मय के इस वाक्पथ्यापार को वैन-विहीन छंद की सविप्यति
 है करता था । छंद की वैदी-वैवाई गति भी इस स्वच्छंदता के स्वयं की वाचात
 पहुँचाती । भाषा, छंद और रचना की वास्तव संश्लिष्ट प्रकृति का रहस्य

निराशा ने शुभ में ही परवान लिया था ।

आगे बाप के कर्तों में कवि ने मरण के उद्दाम प्रणय-का
केहीस चित्रांगन किया है, जो अपने गारे सुखिन के बावजूद हल्केन का जामना
नहीं होने देता -

निर्दय उस नाक ने
निम्न निहुराई की
कि कौनों की कड़ियों से
पुनर पुनार देह सारी कककौर डाडी
मल दिए गारे कोउ गोल,
चौक पड़ी पुनती -
चक्रित कितन निज पारों जोर फेर ,

प्राकृतिक व्यापार को प्रणय-व्यापार में समग्रतः रूपांतरित
या कि संग्रमित कर सकने की यह क्षमता शायबादी काव्यमाणा में विकसित होती
है, इसीलिए का सारी प्रश्रिया की मानवीकरण पर न कहकर प्रकृति और जीवन
का संश्लेष कहा जाएगा ।

यहाँ हृद-मुक्ति की प्रश्रिया संवेदना है जाति-स्तर पर
जुड़ी हुई है या नहीं, यह प्रश्न विचारणीय है । निराशा के संवेदनशील समीक्षक
दूधनाथ सिंह ने हृद-मुक्ति की प्रश्रिया को बहुत स्थूल पराक्त पर ही देता है, तभी
वे कहते हैं—“हृद से मुक्त हो जाने पर लज्जा कभी हृदानुष्ठान की परंपरा से मुक्त
हो सकती है, लेकिन मात्र कभी से उसमें संवेदनागत मुक्तता भी का जाएगी ?”

विचार के इस पराक्त पर ही हृद और संवेदना की छग-
छग सत्व के रूप में मान लेना पड़ेगा, बिना रफा की उसकी संश्लिष्टता में नहीं
देता-भरसा जा सकता । वस्तुतः जुड़ी की कठी “ की मुक्त हृद-मल्लि माय-मुक्ति
से ही संवेद है, मल्लिमाय का स्वच्छंद प्रणय-व्यापार मुक्तहृद की रफा में संजीव,

उन्मुक्त हो उठा है । निराशा ने भाव और हृद की संपृक्त स्थिति को समझा है ।
 "परिभ्रष्ट" की धुनिया में हृद-मुक्ति की प्रक्रिया को उन्होंने इसी विन्दु से देखा है ।
 इस पदा की चौड़ा विस्तार देने हुए यह तबाल उठाया जा सकता है कि क्या "जुही
 की कही" में निराशा का पाया प्रयोग, उनका मुक्त हृद-विषम प्रणय के नी
 स्तर का संस्पर्श करता है ? इस संदर्भ में पहले तो कवि की विशिष्ट रचना-प्रक्रिया
 को देखना होगा । पूरी कविता में जुही की कही और मत्स्यानिष्ठ प्रतीक रूप में
 छिपे जाकर फिर अपने में एक संश्लिष्ट बिंदु विकसित करते हैं, जिसे वहीं बीच में
 लीड़ा-भरीड़ा नहीं जा सकता । उल्लेखनीय यह है कि तरचनागण यह भाव परंपरित
 सांग्रहण के ढंग का नहीं है, क्योंकि तब तो प्रणयानुभव और शरीर सुखानुभव का
 एक साथ उन्मुक्त संवरण न हो पाता । प्रकृति और प्रणय के अनुभव यहाँ मलय
 प्रस्तुत-अस्तुत न होकर एक दूसरे से संश्लिष्ट हो गए हैं । "जुही की कही" या
 इस जैसी कानी वन्य छोटी कविताओं की संपूर्ण कथा का उद्घाटन निराशा ने
 उचित ही किया है । यह ऐसी रचना नहीं कि मुक्ति-रूप-काका एक बंध उद्घुत
 विद्या जा सके । भरी छोटी रचनाएँ (छीरिका) और गीत (गान्ध) प्रायः
 ऐसी ही हैं । इनकी कथा इनके संपूर्ण में है, लब्ध में नहीं ।^१

लेकिन धूमनाथ सिंह ने इस तरह की कविता की हृद-मुक्ति
 की कोशिश पर माना है, संवेदना का यहाँ कोई नवीनता हुआ है, ऐसा वे नहीं
 मानते । उनके अनुसार "सुन्दर सुन्दर देह सारी कलकौरे डाँठी", "माल दिये
 गोरे कपोल गोल" या "कंद कंचुकी के तब सोल दिये प्यार है / यौवन उमार ने"
 जैसी पंक्तियाँ निदान्त रीत्यात्मक हैं । मैथिली उरण गुप्त की "सखि, वे मुकड़े
 कलकर जाते" के समान ये पंक्तियाँ गले ही नयी छँ - विशारी, पैर, पतानन्द की
 रचनाओं के समान इनकी कोई कला है विशिष्टता नहीं बतायी जा सकती ।^२

वस्तुतः इस तरह के दो तीन पंक्तियाँ उद्घुत करके कोई
 संगत किया नहीं किया जा सकता (स्पर्णीय निराशा का उन्मुक्त उद्घरण) ।
 इस तरह की पंक्तियाँ हिन्दी की रीतिरितीन कविता में हैं, जहाँ संदेह नहीं ।

१) वही, पृ. २७४

२) निराशा : वात्सल्य वात्सल्य, पृ. २७४

छवि 'जुही की कड़ी' की पूरी जो एक भाव-प्रतिमा बनती है - गुलाम-स्वयंसे प्रणय का चिह्नित चित्र-वह रीति-रुत में नहीं । वहाँ शरीर-भुल के प्रति ऐसी कुछ भावना भी नहीं है । निराशा की 'धारा' कविता ('परिमल' में संगृहीत) में दुर्लभनीय यौवन-जाकांजा देती जा सकती है :

जली दौ,
रोक-टोक में कभी नहीं रुकती है,
यौवनमय की बाढ़ नदी की
जिसे देख मुकती है ?

कविता सटीक प्रतिनिधित्व करता है 'जुही की कड़ी' का नज्दगानिष्ठ । समुची कविता में जावेद, उम्रका, उन्माद की जो तीव्रता है, वह अपनी कल्पित चित्र-प्रक्रिया में विविदीयुगीन जति भक्तिता और रीतिलाठीन समतकारपरक गुंजार-चित्रण में बड़ा घरात पर विकसित है । रीतिलाठी के कवि-तवेया -दोहा की कै-कैय कंद में यौवन-जन्म जावेद और उन्माद का ऐसा बोलोस और स्वयं जन्म नहीं हो सकता था ।

('संध्या-सुंदरी ')

हायावादी जाय्जताका का स्वल्प कानि में 'संध्या-सुंदरी' (१९२१ ई०) जैसी कविताओं का विशिष्ट योग रहा है, जिनमें विविदीयुग तक कुछ मिठाकर शक्तितात्मकता के सोपान पर बाहरदू लड़ीबोली के संस्करण और परिवर्णन की मरी-पूरी जोड़िष्ठ है ।

प्रकृति हायावादी कवियों का प्रिय विषय रही है - विशेषतः उनके प्रारंभिक रचना-काष्ठ में । प्रकृति में भी संध्या के प्रति कविताकृत सवन जाकांजा का कवियों की रहा है - और प्रकाश का निराशा में तो उगम है अपना रक्षात्मक उन्मीलन की किया है (प्रष्टव्य - 'विजाद' (फरना), 'मधुर

भाषणी संख्या में वह रागातुल्य कवि होता है (‘छहर’-प्रसाद ; ‘संख्या-सुंदरी’,
‘वस्ताक रवि कलक’ (गीतिका) -निराजा)। इसका कारण यही हो सकता है
कि संख्या की प्रशंसित-उदात्त प्रकृति कायावादी कवियों के आत्मनिष्ठ व्यक्तित्व को
नष्ट में डूबी है, या प्रशिक्षा में भाषा की बांतिर पसी चुकी है। यों सड़ीबोली
कविता में कायावादी काव्य से पूर्व ही संख्या को बराबर काव्य-विषय बनाया
जाता रहा है, पर वहाँ संख्या कब नहीं बन पाती, कवि उसमें ही अपनी रचनात्मक
शक्ति नहीं डूँड पाता। छरवीय के ‘प्रियप्रसाद’ में संख्या-सुंदरी एक चित्र है
प्रसिद्ध पंक्तियों का संग्रह की है -

पिस्त का ज्वालात सनीय था
गगन था कुछ उछलित ही था
तरुल्लिख पर थी जब राखती
कालिनी-कुल-वल्लभ की प्रभा ।

यहाँ संख्या के बारी हैं, पर यह चित्र प्रकृति के प्रति कवि
की जिज्ञासा-सुमधुर प्रतिश्रुति को नहीं उभारता। इसके बगैरे ‘संख्या-सुंदरी’ का
सांध्य-चित्र सड़ीबोली के सविनयात्मक विचार का जका उदाहरण प्रस्तुत करता है,
जिसमें एक संश्लिष्ट चित्र रचने की कोशिश विफल है :

पिस्तकास्तान का सनस
भस्म वासमान है उतर रही है
वह संख्या-सुंदरी परी-सी
धीरे-धीरे-धीरे

कवि वासमान है उतरती परी के रूप में संख्या की
परिकल्पित का जाने बेलन की विस्तार देता है, जिसमें सांध्य-चित्र-योजना है,
लेकिन यह विशिष्टता कबिली नहीं की जा सकती कि परी के रूप-प्रस्तुत का सांध्य-चित्र
की बारीवार कर्मानुष्ठाती के ढंग पर किसी नहीं किया गया है, बल्कि
महाकवि के एक रजनी-गीत (‘धीरे धीरे उतर जातिव है वा वस्त-रजनी’) में
देता जा सकता है। एक बार परी का उल्लेख कर निराजा को पुनः-विषय में

फिर हम पाते हैं जीव विपरीत वर्णन से सत्सत्ता की यह प्रवृत्ति है। उनमें संध्या-चित्र की स्वच्छ-ताड़ बनाये रखती है।

जहाँ जहाँ मैं संध्याकाशीन नीरवता, कसता, छायाभक्ता,
पूजता की या यों जैसे कि संध्या के ऊर्ध्व छायाभक्ता व्यक्तित्व की एक संश्लिष्ट
और कल्पनात्मक चित्र मैं उतारा है :

कसता की नी-उता

बिन्दु बीमरता की वर कही

सती नीरवता के कंधे पर डाँठ बौँह

छोड़-ती कला-मय से चली ।

कली पुष्प है-इस पिरेजताओं में भी निराशा में
संध्या की मानवीय ऊष्मा से संपुर्ण कर दिया है, संध्या के मान की व्यंजना के
छिड़ सीपरी पंक्ति का विशिष्ट प्रयोग "कली नीरवता के कंधे पर डाँठ बौँह"
मानवीय संश्लिष्ट का समावेश कर देता है, संध्या कांपुक्त मूल्य-विषय नहीं रह जाती ।
प्रकृति-विशेष जीव मानवीय बिंदु की घुली-मिली स्थिति ऐसे क्षेत्रों में होती जा सकती
है । का बिन्दु पर धूपनाथ सिंह का यह कर्म संगत नहीं लगता-स्वयं बुद्धि की कल्पना
कही "या संध्या-सुंदरी" की मानवीय संरचना कायाधारी है और वे किसी क्षण
विषयनागत कल्पना की अधिताई नहीं है । "धीरे धीरे उतर दिगति है का कांत-
रक्षणी" और "संध्या-सुंदरी" की "सती नीरवता के कंधे पर डाँठ बौँह" की
रूपकात्मकता में कोई विशेष फर्क नहीं है । सती का प्रयोग ही रीतिवादी है ।"

एक तो संध्या के संदर्भ में का तरह का पुष्प मानवीय गुणों
से समन्वित संश्लिष्ट-मुकुटार चित्र अपने में क्या है, फिर सती के उल्लेख-मात्र से
रीतिवादी चित्र-संस्कार नहीं लगता, और उस पर भी सती नीरवता की । दूसरे
जहाँ यत्किंचित् रूपकात्मकता के बावजूद यह चित्र महादेवी के धीरे - धीरे उतर
दिगति है का कांत-रक्षणी " नीत की चित्तकारिता और प्रतापन-प्रियता से लभ
है । महादेवी के नीत में कुछ है अंत तक संध्या की सती कायाधारी है, काव्यात्मक
उच्चावही का धृति-व्यंजन विन्यास है । कार्यात्मक अंत प्रस्तुत है -

धीरे धीरे उतर दिगति है

का कांत-रक्षणी ।

तारकम्य नम पैण्टि-वैत
 शीत फूलकर शशि का नूतन
 रस्मि-बल्य पित धन-ज्वरुन
 मुगलछ बभिराम बिना है
 पितमन में अपनी
 पुत्रकी आ कसत-गजनी ।

धूरी और निराशा अपने चित्र जो जों की नयी संभावनाएँ प्रदान
 करते हैं, व्यक्तात्मकता के वाक्प्राण में नहीं लाते । यह प्रवृत्ति ठीक बाद के दौर
 में देखी जा सकती है, जहाँ कवि संव्याकाशिन नीरवता की व्यंग्यता करता है :

नहीं बचती उसके शायी में कोई वीणा
 नहीं होता कोई खुरान-रान-बाजाम
 नुरी में भी रुनकुन-रुनकुन रुनकुन नहीं,
 तिकै एक ब्यक्त शब्द-सा 'जुम-जुम-जुम'
 है मूँब रहा सब नहीं -

नीरवता की क्षुब्ध, गूढ़ और सुकुमार स्थिति के संकेत के लिए कवि बहुत प्रतर
 आवेग के साथ, व्यापक विस्तार में, 'जुम-जुम-जुम' की मूँब को उल्लिखित
 करता है । वीणा का न बचना खुरान-रान-बाजाम का न होकर और नुरी में
 रुनकुन-रुनकुन का आवेग 'संख्या-मुंदरी' के प्रतांत, सादे व्यक्तित्व को अभिव्यक्त
 करते हैं । फिर बचा क्या है 'तिकै एक ब्यक्त शब्द-सा 'जुम-जुम-जुम' जो
 सब ताक मूँब रहा है ।

इसके बाद कवि संव्याकाश में नहराती हुई निस्तब्धता का
 विराट् चित्र प्रस्तुत करता है । का जल में डायवादी साधमाया की जीवनी -
 शक्ति भी विवृत हुई है :

व्योम-मण्डल में - कातीत में -
 शीत शीत शरीर पर जो जल कलिली-बल में -
 शीत-शीत शरीर पर जो जल कलिली-बल में -
 शीत-शीत शरीर पर जो जल कलिली-बल में -

उत्ताल-तरंगाघात-प्रलय-वन-गर्जन-जलवि-प्रबल में -

दिगति में - जल में नम में जलिल जल में -

सिर्फ एक अव्यक्त शब्द -सां पुप, पुप, पुप -

हे गूँज रहा सब कहीं -

ज्य के इसी भाव्य प्रकार में नीरवता का यह प्रकृति-व्यापी
 जंगम बेजोड़ है । प्रकृति के सुकुमार और भयानक दोनों दोनों में 'पुप, पुप, पुप,'
 की गूँज परिख्याप्त है ।^१ उत्ताल तरंगाघात के दीर्घ और कठोर वर्ण स्तब्ध वातावरण
 का सत्त्व चित्र निर्मित करते हैं । दिगति में जल में ना में जलिल-जल में उसी
 'पुप, पुप, पुप' की गूँज -सुगूँज को प्रतिष्ठापित कर निराशा का विराद चित्र को
 गरिमा प्रदान करते हैं क्योंकि ये तत्त्व भी संध्याकालीन नीरवता से परिख्याप्त
 हैं । निस्तब्धता का सर्वग्रासी प्रभाव ज्यों के सुदम स्तर पर कदाचित् सर्वत्र एक
 तत्त्व की व्याप्ति की व्यंजना करता है । निराशा ने अपने एक निर्वच में कहा है ,
 'काव्य में साहित्य के मूल्य को विनोदित व्याप्त करने के लिए विराद भाँ की प्रतिष्ठा
 करना अत्यन्त आवश्यक है ।'^२ कभी शारंगिक कविताओं में ही निराशा का दिशा
 में प्रयत्नशील रहे हैं । 'संध्या-सुन्दरी' का यह वंश एक अच्छा उदाहरण है ।
 विशिष्टता यह है कि 'पुप, पुप, पुप' की गूँज-सुगूँज का विराद वंश को प्रणत
 गतिशीलता और दृग्हात्मकता प्रदान करती है । नीरवता कानों में सुकुमार स्थिति
 की सूझ है, उसको कोमल संदर्भ में ही कवि संस्पष्ट करता है । 'एक तारा' में
 कवि पंथ ने संध्याकालीन प्रकाश को बहुत सुकुमार, कहीं बिंब में संकित किया है :

पत्तों के बानस जवहीं पर ली गया निखिल वन का मनीर,
 ज्यों बीणा के तारों में स्वर ।

इस दृष्टि से निराशा का विराद चित्र उनके पीर-ग-दीप्त
 काव्य-व्यक्तित्व का प्रतिनिधित्व करता है । 'संध्या-सुन्दरी' के इस वंश की कठोर
 शब्द-व्यंजना को ऐसा वाच्य नन्दुलार वाक्यी ने एक अच्छी टिप्पणी की है :
 'प्रकाश प्रकृति के चित्रण के संदर्भ में इस प्रकार की प्रकण्ड ध्वनिमयी शब्दावली का

प्रयोग उचित है या नहीं, यह एक ठोस प्रश्न है । परन्तु ऊपर उद्धृत विज्ञप्ति में विवादी स्तर का यह संधान कबूत गाम्भीर्य के साथ किया गया है, इतने स्पष्ट नहीं ।^१ प्रचण्ड व्यक्तिवादी उच्चावही का यह प्रयोग प्रतीति के चित्रण के संदर्भ में उदात्तपूर्ण है, किन्तु विपरीत भाव की प्रक्रिया में तब की व्यापकता और प्रसरण को कायम रखे हुए है । कवि निराजा का प्राणिकारी व्यक्तित्व केवल जो उस परंपरित धारणा को यहाँ निर्मूल पिट करता है कि प्रतीति प्रकृति का चित्रण कोमल उच्चावही है वह सकती है ।

दृश्य-संविदन के इस विराट्-भोज्य चित्र के बाद कवि के निराजा संख्या के दूसरे तत्व विधान का ज्ञान करते हैं । इस स्तर पर वे संख्या को तत्त्व मानवीय जीवन के किञ्चुल संयुक्त कर देते हैं , उदात्तवादी कवि का आत्मनिष्ठ स्वर यहाँ मुक्तिरहित होता है :

‘बीर क्या है ? कुछ नहीं’
 नदिया की वह नदी बहाती जाती,
 फले हुए जीवों को वह सस्नेह
 प्यासा एक पिछाती,
 छुछाती उन्हें जल पर लपने,
 फिछाती फिर विस्मृति के वह अगणित मीठे सपने,
 बदलायि की निश्चयता में ही जाती वह तीन
 कवि का वह जाता कुरान,
 विरहाकुल कमीय कण्ठ है
 बाप भिन्न पड़ता सब एक विहग ।

‘बीर क्या है ? कुछ नहीं’ का शब्द प्रयोग बीरबाल की उन्मुक्तता बनाये रहता है । निराजा की ‘संख्या-मुपरी’ नदिया की नदी बहाती जाती है । यह चित्र (‘नदिया की नदी बहाती जाती’) प्रगाढ़ होते संख्याकाष्ठ में प्राणियों के विधान, कर्तृत्व-मुक्तता और कर्तृता की व्यंजना करता है ।

अर्थ के अधिक सूक्ष्म-रूपा पर एक पुष्पार-तन्मय परिवेष्ट निर्मित होता है - संध्या-
काल अपने आवाग में लींटे हुए प्राणियों की प्रकटिकृतान्ध-गुल का । जो संध्या
प्रारंभ में परी सीं प्रतीत हुई थी, वह मनुष्य लोक में जाकर उन्हीं जीवन में फैला
छोती है । अपने कर्णों की समाप्ति के बाद वह वर्तमान की निरुत्पत्ता में लीन
हो जाती है ।

जो पूरे कृष्णपरक बिंदु से जो कवि की रचना खुद भी प्रभावित
होती है । वह उन्हीं सादात्म्य का अनुभव करने लगता है -

कवि का कद जाता कुराग,
विरहालु कमीय कठ है
बाप निकल पड़ता तब एक विहाग ।

“ विहाग ” की निःश्रुति कवि की बेचिनी, लीज, उलपना की
सुनक है । संध्या का यौन भाव कवि के कण्ठ से विहाग बनकर फूटता है । इस
रूप में संध्या एक जीवंत क्षुब्ध का जाती है, उन्हीं से कवि अपना रक्षात्मक
उन्मोचन करता है, उनके साथ एक जीवन जीता है । संध्या और रचना का यौन
साथी संबंध जुड़ता है - “ विरहालु कमीय कठ है / बाप निकल पड़ता तब
एक विहाग । ”

(“ बापल - राग ”)

“ बापल-राग ” है संबद्ध एक भाव-रूप शिखी की अपनी
व्यक्ता-रामता के उत्कृष्ट उदाहरण है और इस प्रकार कवि में राग कम
संबोधन की साक्ष्यता प्रदान करते हैं । कविता का आनन्द उसके कर्ण-विस्तार में
निहित होता है । किसी बार उसका विश्लेषण किया जाए, उन्हीं ही बार
वह किसी-न-किसी क्षणिकता से हमारा परिचय कराए, कवि का मूढ़ अभिप्रेत भाषा
की विस्तारशील और कला-युक्त प्रकृति के वह पर किसी न किसी बटिठता है जो
क्षीपता का जीव करार । “ बापल-राग ” की विविध कविताएँ बहुमुखी जीवन-

सुनिकों को तात्कालिक करती चली है ।

यह माव-बंध में कवि और राग के गायक वाक्यों का वाचालन करता है । पंक्तियों की विशिष्ट व्यापकता कवि के बाह्यमात्र, उन्माद को, उसके सुनिश्चित प्राण को पूरी समीक्षा में देती है :

मूम मूम मुहु गरज-गरज घन गौर ।
 राग अमर ! बम्बर में भर निज रौर ।
 कर कर कर कर निकर-गिरि-गर में,
 धा, मरु, तरु-मरी, सागर में,
 सरित-तड़ित-तड़ित -विक्रम बदन में
 मन में, विष्णु-गहन-गहन में
 बानन-बानन में, रव पौर कौर-
 राग अमर ! बम्बर में भर निज रौर ।

निराला-काव्य की विशिष्ट सुविधायिता का परिचय यह पुरा गति-ध्वज रोचक करता है । मुक्त-गीत में प्रवाह और वाचाल गठन के लिए ध्वनि-वाचालता की आवश्यकता का अनुभव रचनात्मक उपकरण के रूप में जाना संवेदन के नए स्तरों का संस्पर्श करने का सूचक है । वाचालता तथा वाचालता की विशिष्टता ही है, जो के सपन स्तर पर यह शब्दावली उन्मुक्त, व्यापक प्राण के संकरण को भी स्वर देती है । कवि का वाचालता यह अमर राग है, जो प्रकृति में ही नहीं, मानव-मन में भी, बानन-बानन में अपनी कृत्रिम मनोवृत्ति, स्वच्छन्द ज्ञान-ज्ञान को स्थान दे । ' राग अमर ' की पुनः वाचालता उसकी विशिष्ट गूँघ-गूँघ को विस्तार देती है । शब्दों की तत्वावधि सरलता अपने विशिष्ट रूप में, लय और अनुवृत्ति की संगति में एक स्थायी प्रभाव छोड़ जाती है ।

कवि की पंक्तियों में कवि का वाचालता के लिए ' वी, वर्ण के हनी ' का प्रयोग अपनी निश्चित प्रकृति है कवि की ' राग अमर ' के प्रति नितान्त वाचालता को व्यक्त करता है । यह संवेदन जीवनानुवृत्ति में है उदीर्ण होकर निश्चल है । वाचालता व्यापारों में हीने-उपाट कवि भी अपनी उद्योग शक्ति के

माध्यम से अभिप्रेत के प्रति ईमानदारी का निष्पत्ति करते हैं :

पागल है वह तू मुकली
बहा, पिता मुकली भी निज
गर्जन-भीरव-सीतार !
उल्ल-मुल्ल का हृदय -
मचा हलकल-
चल है चल,
भौ पागल बाबल !

ये चरित्रों कवि जी गद्यों के बीच घनिष्टता की घोषित करती हैं। निराशा की कविताओं की उत्कृष्टता का एक कारण उनकी रचनाशायी के अनुभूतिशील हृदय का संश्लेषण है। जबतक दृश्य विषय को चित्रित करनेवाला (फिर वह चित्र-निर्माण कितनी भी बारीकी से क्यों न किया गया हो) कवि बलिष्ठ संवेदनाओं को प्रकट नहीं दे सकता। निराशा या प्रताप जिन अभिप्रेत के साथ नहीं स्तरों पर ऊँचे हुए प्रतीत होते हैं। " पागल-बाबल " न केवल बाबल है, बल्कि कवि के भी स्वातन्त्र्य-शायी मानस की अभिव्यक्ति देता है।

रसवार बरसाने वाले बाबल ने प्रकृति-जात और कवि-हृदय में जो प्रतिबिम्बित उत्पन्न की, उनका संश्लेषण प्रस्तुत ध्वन्यात्मक चित्र में दर्शनीय है :

धौता फलक,
धौता है नद लू-लू खल-खल
बहता, कलता बुलबुल कल कल
धौत-धौत नाचता हृदय
बहने को मचा विहल-बेकल

शब्द-शब्द से उल्लास का उत्स फूट रहा है, यही कवि की युक्ति है जिस विश्व बान्तरिक छलक मूर्तिमन्त हो उठी हो। लगे की तीन चरित्रों का विन्यास कवि-बुद्धि की दृष्टि से महत्वपूर्ण है :

जब मरौर-बै-बही रौर है -
वहन बौर गुल गल रौर है
मुक-गल का पिता वलन बह रौर

अपनी विशिष्ट व्यात्मकता से वे परिस्थितियों में खल बाधाओं के साथ निकटता की चाह करने वाले कवि मानस की अभिव्यक्ति देती है, तपिसु तीमारोजी ने न केवल कविमत्ता का संस्मरी करने की बल्कि उसकी आत्मा की भी स्वर देती है । मुँके गान का पिता सधन वह और वह और, जो सक्त है, जो निराशा है - या अधिक व्यापक स्तर पर हर सर्वशक्ति व्यक्तित्व के - विकास के लिए उचित दिशा-निर्देश कर सके ।

* बादल-राग का द्वारा भाव-बंध जीवस्वी संघोषन, व्य की उन्मुक्तता तथा शब्दों की लौकिक स्तरीय शक्ति के कारण उदात्त श्रान्तिकारी व्यंजना संभव करता है :

हे निर्वन्ध !

बन्ध-तम-काम-कर्म-बाध !

हे स्वच्छन्द !-

मद-म-मनीर रथ पर उद्युत

यहाँ कवि की मानस शक्ति निरन्ध्यात्मक उक्ति की ओर संकेत न करके अपनी व्यात्मक प्रकृति से बहुमुखी अभिव्यक्तियों संभव करती है, जो कवि मानस ने केवल राग का प्रत्यास्थान किया है । निराशा की ही एक कविता याद आ जाती है :

जाय नहीं है मुँके और कुछ चाह

अर्थ-विक्रय का दुःख-कर्म मैं का तु

प्रिय, छोड़ कर केवल मुँके की छोटी राह ।

जो कवि ने पूर्ववर्ती हिन्दी काव्य-परंपरा की संकुचितता एवं गतानुगतिकता का अतिक्रमण किया है, समस्त सामाजिक, राजनीतिक व निजी जीवन का विरोध कर उन्मुक्त विकास की व्यंजना की है, या अधिक सूक्ष्म स्तर पर (और वस्तुतः जो निराशा की उदात्त कवि-मनोवृत्ति का सूचक है) केवल की शक्ति से बहते हुए जीवस्वी, विश्वविद्यालय-संपन्न व्यक्तित्व को स्थापित किया है । * बन्ध-तम-काम-कर्म-बाध * का अतिरिक्त प्रवाह बाधाओं की दुर्बल शक्ति को व्यक्त करता है । यह विशेषण कवि का उत्तर मुक्तता करनेवाले

पीरुष-दीप्ता व्यक्तित्व का जीवनस्त चित्र उतारता है । कालिदास ने जिसे
 " सुधीमम लम्कार " कहा है, या निराशा की ही " राम की शक्ति-पूजा " में
 " हे क्या भिन्नाः उगता नमन मन लम्कार " की जो ख्याना है, वही लम् उस
 वाद्यों की दुर्घटना शक्ति के द्वारा अतिश्रुति हो जाता है । वही अपराधम शक्ति
 की लक्ष्यता में लवि ने " राम की शक्ति-पूजा " के निरान्ता मानवीय राम का
 भी यों चित्रण किया है :

वह एक और मन रहा राम का जो न धका,
 जो नहीं जानता दैन्य नहीं जानता धन्य,

राजनीतिक और सांस्कृतिक दोनों स्तरों पर आत्म-विश्वास से
 रहित, वैसी ठीक पर कलमवादी तत्कालीन भारतीय आत्मा को ये संजीवन और
 उद्बोधित करनेवाले हैं :

हे उदाम !
 क्षार कामनाओं के प्राण ।
 बाधा रहित विराट् !
 हे विप्लव के स्थापन !
 साधन-बीर गगन के
 हे सम्राट् !

किन्तु जाह्यमाणा की अपनी उन्मुक्त और उदार प्रकृति के कारण
 ये पंक्तियाँ सामयिक परिवेश के प्रति सकारात्मक के साथ-साथ सार्वभौम कवि को भी ठेकर
 करती हैं । रचना की प्रासंगिकता की रूप में संभव होती है । विद्रुतलित और
 भ्रष्टा-शून्य जीवन को इस संजीवन की ताज़गी फलकरीने वाली है ।

क्षार कामनाओं के प्राण !

" बाधा रहित विराट् " संजीवन स्पष्ट रूप से निराशा के ही जीवन
 व्यक्तित्व की ओर इशारा करता है । वादल और वादल नहीं है, निराशा की
 सकारात्मक भाषा में उठकर प्रकट जीवन जाह्यमाणा, मुक्त वाद्यों का पीछा कर
 गया है ।

जाग की पीढ़ियों में निराशा ने बापड़ के हीरो रूप को चित्रित किया है । जो बापड़ सामान्य दृष्टि में जड़-दान करनेवाले हैं, वे कवि की एवेदनशील कल्पना के तौंचे में छुकर रचना और संस्कार के माध्यम से ज्ञानिन्ता उत्पन्न करते हैं । रचना और संस्कार एक ही प्रक्रिया के दो पक्ष हैं । बापड़ का विप्लवी रूप विकास को ही सुलभ करता है । अंतिम पीढ़ियों पूरे कंव को एक ऊर्ध्व विराम दे देती हैं :

भय के मायामय जौल पर
गरजी विप्लव के नव ज्वार !

“ मायामय ” के साथ संयुक्त होकर भय जी की विविध शायारें उद्भूत करता है । पौरुष-उपासक कवि को भय की सजा उखाड़नी ही है । जी के प्राथमिक स्तर पर विधिनिषेधों ने परतंत्र भयातुर मान्वात्मा का निर्देश है, मूल्य स्तर पर अपनी भिन्न, जमी छवय में स्तरों का बीप करनेवाले तापक-मन के भय की व्यंजना है, जिसे संशय जतना तनिक उपलब्ध होगा । “ राम की शक्ति-पूजा ” में मानवीय संतुल्य-विकल्य के पुत्र राम की स्थिति जौलों के निष्ठ का जाती है -

“ स्थिर राक्षसों को रिखा रिखा फिर फिर संज । ”

“ गरजी विप्लव के नव ज्वार ” जी मान्य में ही निहित (किन्तु प्रयुक्त) शक्ति के सश्रिय होने की मुजार लगाता है । कवि की रोमांटिक कवियों की भाव-विप्लवता तथा लक्ष्मण्यता जौलित कवि की गम्भीरता से संश्लिष्ट हो जाती है । जी स्थल पर बापड़ बापड़ की प्रतीक-योजना विराटता की प्रथम देती प्रतीत होती है ।

“ तीसरा भाव-बंध जौलित प्रतीक के माध्यम से सांस्कृतिक व्यंजनाएँ उद्भूत करता है, जिनमें बीरुती जौल के स्वर्ग-प्रवास और वहाँ से एकल प्रत्यावर्तन के भिन्न द्वारा कवि बापड़ का तमःपुत कौशल-निष्ठ रूप उड़ा करता है । शक्ति जिस कवि-कल्पना बांध है ही पुच्छमणि तैयार करती है :

पिपु के लु !

बरा के सिन्धु किनारे के कल पाद !

बापड़ की उत्पत्ति के भीतिव्य वल्य की एवेदनशील माणा कविता

के तौंचे में फिर तरह के डाल देती है, यह द्रष्टव्य है। पूर्व की ऊँचा और समुद्र के वाष्प से बादल का जन्म होता है। उस बादल का तेजा-रत जीका ' तरु ' के पुनः के पर्व में जगि ने प्रस्तुत किया है :

विदाई के वनिमैज नम !
 नीन उर में धिहित कर पाह
 झीड़ अपना परिधित तंगार-
 सुरमि का करारगार,
 की जाते हो तेजा पध पर,
 तरु के पुन !
 धफउ सरके
 परीक्षिमाही का चारु कान ।

तेजा में ही जीका की साधकता है और उस तेजा-काय में वैयक्तिक बाधादाओं की बलि देनी पड़ती है, इन दोनों भावों की यहाँ योजना है। ' विदाई के वनिमैज नम ' का काव्यात्मक सौन्दर्य सामान्य शब्दों में कहने की चीज नहीं है। एक और अपने परिधित तंगार का मोह है, भ्रमत्व है ; दूसरी और करीब-भावना है। इन दोनों की टकराव में विवेक की प्राथमिकता देना ही मास्वी व्यक्तित्व का धर्म है। बादलों के माध्यम से इस सत्य को जगि ने प्रस्तुत किया है।

एक बार फिर ' सिन्धु के वलु ' संवीचन की ताज़गी का अवलोकन किया जा सकता है, जो पूरे भाव से संबद्ध है, विच्छिन्न नहीं। बादल वह बादल नहीं है, सिन्धु के वलु है। तेजा-मय पर जाते हुए प्रियकों से विशेष की अनुमति की निराशा ने इस सूक्ष्म उपमान में मायिकता से अभावित किया है।

जैसे ' सक्ताची ' वलुन का बिंब पूरे कव की एक सांस्कृतिक तैज प्रदान करता है। इसी दूर तक इस रूपक का निर्वह भी जगि की अपेक्षणीय जीका के प्रति उत्कट वात्सा की घोषित करता है :

सर्ग के वनिमैज के वीर ,
 सक्ताची वलुन वय्यन-वीर

(२१०)

जाना पुक्त विहार

बौद्ध संघों के उत्पुक्त नयों का राज्याभ्यार

बात ही तुम अपने फल पर,

स्मृति के गुरु में रख कर

जन्मी मुक्ति के सज्जित तार ।

“संस्कृतापी” की ही लोक छायाएं उद्घाटित करता है । “जड़ों” संशोधन में वह बात न जाती । दाहिने ही नहीं, बायें हाथ से भी समान कोशक से प्रसुप्त चलाने में प्रियुक्त होने के कारण जड़ों संस्कृतापी कहलाये । बादल की उत्पट बीकनी-शक्ति, प्रसार पराक्रम से परिपूर्ण है । का पराक्रम के विरोध में ये दो पंक्तियाँ :

स्मृति के गुरु में रख कर

जन्मी मुक्ति के सज्जित तार ।

बड़ी-ही मर्मस्पर्शिता प्रतीत होती है । वस्तुतः बादल की कवि के लिए केवल प्रतीक मात्र है - पीकन-मिष्टा, फुट संकल्प, दुर्बली शक्ति का । अतएव वह विविध सांस्कृतिक संदर्भों के जालों में उसकी कामता की परख करता है । ही केवल मानवीकरण कह पैना कविता की प्रकृति के साथ अन्याय करना है । इस प्रसंग में सुमित्रानन्दन पन्त की “बादल” शीर्षक कविता याद आ जाती है । जिनमें अनुभव के साथ रचनाकार की गहरी संशक्ति का परिष्कृत न्यून मात्र में मिलता है, हाँ, लज्जा-लज्जा बिंबों, कल्पनाओं की एज-मच अत्य विस्मयन है ।

संस्कृतापी जड़ों का यह पौराणिक रूपक रचनाकार की पुनः-प्रतिष्ठा की कृद करता है ।

पूर्ण मनोरथ ! वाए,

तुम वाए ;

यह संशोधन भी बड़ा-ही सटीक है । पौरुष में वास्तव रत्न बाछा ही ऐसा संशोधन कर सकता है । साधनावस्था तथा सिद्धावस्था का संश्लेष का संशक्त मानना द्वारा संभव हुआ है, जो एक पाने में कछा की चरम सिद्धि करी जा सकती है । पौरुष और उत्साह से परिपूर्ण व्यक्तित्व की यह परिचयना निरा

ने एकात्मिक स्तर पर नहीं की है वरन् वह सामूहिक जागरण की कड़क बात देती है । प्रकारान्तर से वह जीव की अद्वैत दृष्टि की ही प्रेरणा है :

विजय ! विश्व में नव जीवन गर,
उतरो अपने रथ से भारत !

जड़ों के लिए विशेष रूप से 'भारत' संशोधन सामग्रियाँ हैं, मानी कवि दिग्गमिता आत्मविश्वास-शून्य देश की जागरण का संदेश देता है । समूचे बिंब-विधान की परिणति दाम्पत्य-प्रेम के अनुभव में होती है । योग-योग, साधना-तृप्ति, दोनों का संश्लेष हो जाता है । प्रताप के नाटकों के पीरुण-दीप्त प्रणयी पात्र याद आ जाते हैं । 'कामायनी' की जड़ा का यह उद्बोधन - 'कर्म का योग, योग का कर्म / यही जड़ का भक्त तानन्द' जो उस बीच में अपना स्थान बनाता प्रतीत होता है :

उस तरफ़ में बेठी प्रिया लबीर,
कितने पूजित दिन अब तक है च्यरी,
मौन जुटीर ।
बाज मेट होगी -
हौं, होगी निस्तन्देह
बाज उदा मुक्त शायी होगा कानन - मोह

उस की घटती बढ़ती विरामें, पंक्तियों की दिग्गमिता प्रणय की जाग्रता को व्यक्त करती है । 'पुणित' शब्द का प्रणय की वैयक्तिक स्तर से ऊपर उठाकर सांस्कृतिक गरिमा प्रदान करता है, किमें भारतीय पत्नी की उत्कंठा, समवेग और साधना की संश्लेष नूतन-नूतन परिध्याप्य है ।

बाज अनिश्चित पुरा होगा भवित प्रयास,
बाज भिटेगी व्याकुल स्यामा के कवरी की प्यास ।

उत्प्रेरक पंक्तियों जीवन में प्रणय के केन्द्रीय स्थान को परिचित करती हैं-जो उनके बिना यह शारीरी पीड़-मृत्यु, यह शारीरी साधना के प्रति संवेदता खोती है । अनिश्चित और भवित विशेषण प्रणयभाव में जीवन की रिक्तता को

बड़ी सूक्ष्म अभिव्यक्ति देते हैं ।^१ 'सामा' के व्याकुल कवियों की 'म्या' का भिटना^२ पंक्ति जने विविष्ट सौन्दर्य-जीव के लक्ष पर ऐन्द्रिज के साथ भावस्थित वृत्ता की परिवर्तित की जाँचा करती है ।^३ 'सामा' के भाव्य में एक और सूती पारती की तरीकिया का भिन्न साकार होता है, दूसरी और समर्पणशील प्रिया की सुष्ट उत्कंठा दृष्टिगोचर होती है । प्रसाद के 'सौन्दर्य' नाटक की विजया सौन्दर्य के प्रथम कर्तव्य पर रहती है - कहा ।^४ 'करी' मयानक और सुन्दर मुक्ति है ।^५ मयानक और सुन्दर के तनाव और संश्लेष के लक्ष की सूक्ष्म कायारेँ छा कव में निराशा में प्रस्तुत की है ।

चौथे लम्ह में सादर के झीड़ा-रत लक्ष को प्रस्तुत किया गया है । उदात्त दृष्टि जीवन को एक झीड़ा-रत में ग्रहण करती है । लम्ह के लिए 'झीड़ा-रत' बाळक का भिन्न लक्षणी है । गौरवनाथ ने परम तत्त्व की बाकायत में लौल्लेवाला बाळक कहा है - 'गान पितर महिँ बाळक बीछे, ताकी नाम परीगे कहा ?'^६

पौर्वी कव में 'निरंजन' का संश्लेषण का शिष्ट-प्रतीक को परम तत्त्व के बाळक-प्रतीक है क्वायास की संबद्ध कर देता है । पौर्वी कव का प्रारंभ यों होता है :

उमड़ दृष्टि के जैतहीन जैर है
पर है झीड़ा-रत बाळक-के
है जनेत के बंछे शिष्ट पुजुमार !
स्तव्य गान की करते लो तुम पार
कैयकार-न-कैयकार ही झीड़ा का बागार ।

'कैयकार न कैयकार' की के विस्तार ज्ञान संघर्ष, बापा, निराशा, कसाद की प्रकृष्ट सहायी की प्रथम देता है, जिसका सामना 'बंछे शिष्ट पुजुमार' करता है, कक्षा यों ली, तो अधिक समीक होगा कि वह कदु यथायं की झीड़ा-रत है । स्थिति किसी विषम है, उसे उत्ती की सरलता से कहा गया है पर यह सरलता या कवि का क्लेश-कुल्ले डंग ही उस विषमता की और भी गहरा रंग देता है !

जंगल-धन-जंगल ही
ग्रीडा का जंगल ।

जो कवि की एक हस्तेन की सैने में वह एक शम्भवी वीर जंगल-
गुप्त स्वर पर वह यथायथ के साथ संवर्ण में निहता वीर ग्रीडा बुद्धि की व्यञ्जित
करती है । जंगल विपुल-मान्ति के चमक का जिनके बादगुण दुःख की कवि ने
संगीतशास्त्रीय उपमान में संवर्ण बनाया है :

जैक चमक जिन जाती विपुल
सहिदाम जंगल,
गुप्तार बुद्धि के जैक में
जंगल विदुष्य ताल पर
एक हस्तेन का-सा जति मुक्त विमान ।

विपुल के चमक का तुरन्त जिन का वह एक शम्भवी ताल पर हस्तेन
राज के जति मुक्त विमान द्वारा जतिता में जीवित हो जाता है । शिष्ट रूप में
परिकल्पित बादल के साथ ग्रीडा करती पूर्व-रश्मियों का भी विकसल जंगल हुआ है ।
इन दो उपमानों में कवि ने जिन वीर रंग का संश्लेष संवर्ण किया है, जो ज्ञानवादी
विष-विधान की विशेषता है।

सम्पूर्ण हस्तेन की लेकर कवि-कल्पना ने जीवित के उच्च
वरातल की बुद्धि की है । कवि वीणा के सम्पूर्ण है हस्तेन का समीकरण
करता है । " गुडाकेश " विशेषण बादल की सक्रियता, नाम में निरंतरता की
लज्जा करता है । ये पंक्तियाँ कवि की ऊर्ध्व-मुक्ति बुद्धि की परिचायक है -

हस्तेन के सम्पूर्ण, तार,—
ज्योत वीर जाती के राग उदार
मन्त्रित है, गुडाकेश ।
गाते ही जंगल ।

हिन्दी प्रदेश का प्राचीन नाम मन्त्रित है । जो जंगल-प्रवासी निराज
के जंगली बादल जितने ही हिन्दी प्रदेश की बुद्धि वाचक का संवर्ण हुआ है ।

मैय-बीज में कवि-कल्पना संगीत-स्वर की विभिन्न स्थितियों का स्फाटार कर लेती है । जैसा 'मुक्त' विशेषण ही कवि की स्फूर्त परिवर्तन के प्रति संवेष्टता है ऊपर उठकर सांस्कृतिक उच्चता ^{के प्रति आदर-भाव} को स्वर देता है :

मुक्त ! तुम्हारे मुक्त कंठ में
स्वतरोह, क्वरोह, विषात
मधुर, मन्द्र, उठ पुनः-पुनः ध्वनि
जा लेती है गगन, स्वाम कानन,
गुरमित उपान,
कर-कर-रव धूर का मधुर प्रघात

बापल की मुक्त आत्मा उस कविता की मुक्त आत्मा की भी सूचित करती है । वह ध्वनि, जो गगन, स्वाम कानन, उपान आदि कवि को जा लेती है, कोई साधारण नहीं है, वरन् साक्षात् मुक्ति का संदेश देनाही है ।

बधिर विश्व के कानों में
भरते हो अपना राग,
मुक्त शिखु ! पुनः पुनः एक ही राग अनुराग ।

'राग क्वर क्वर में भर निज रोर' की गूँघ पुनः जा जाती है । यहाँ विश्व के लिए 'बधिर' विशेषण उसकी क्वर जीवन-मरति, कृत्रिम विधि-निषेध के प्रति बड़ा, चिन्तित दामता के बासीफन को छिदात करता है । बापल के लिए मुक्त शिखु संबोधन पुनः एक स्वच्छ, उन्मुक्त वातावरण की दृष्टि करता है । जो 'बधिर' है, वह भी उस संदेश को, उस क्वर गान को सुनेगा ; मगर 'मुक्त शिखु' का निरीक्षण प्रयास दर्शनीय है ।

पौषों केव में कवि की उन्नत दृष्टि बापल में ब्रह्म की परिकल्पना करती है । वह निराकार ब्रह्म, जो सगुण स्व वारण करके अवतरित हुआ है, अपनी संपूर्ण चित्रात्मकता में साकार हो उठता है । यहाँ 'निरात्म के मयन केव' का विरोध दृष्टव्य है । सावन के समय स्वामल मैय कल है परिपूर्ण रहते हैं और उन्हीं को छुट्य करके मय्यकाहीन कवि सनापति में 'कवि रत्नाकर' की 'सुखगणन' तरंग में उन्हीं कान हैं पहार पानी कावर के डोरी के' कहा है । निराळा ने भी

उन्हीं 'नयन बंजन' विशेषण प्रदान किया है, जो कौटुम्बिक अधिक संवेदनशील है ।
 'नयन बंजन' कितना सुलझ होता है । बादल के प्रति कवि की ललक, उन्हें जो
 यह एक ही विशेषण प्रष्ट कर देता है । बादल के विविध रूपों की कल्पितों
 प्रारंभिक चरणों में कवि ने प्रस्तुत की है । 'जैन नयन बंजन' की चारों तरफ जागृति
 कवि के जातिगत जीवन का बोध कराती है । उसे श्याम घन में वृष्ण का जामला
 होता है :

जाज श्याम घन श्याम, श्याम कवि,
 मुक्त कंठ है तुम्हें देत कवि,
 वही, झुग कौमल कठोर पवि !
 सत-संभ्र-नदात्र-मन्द्र-रवि संस्तुत
 नयन -मोहक !
 घन नयन बंजन !

रक्षा को यह दार्शनिक मोड़ मानना की जामला जारा की
 किया जा सकता है । कवि की यह विश्वलता का दार्शनिकता को रुका नहीं
 बनाती, बल्कि उसे साक्षात्कार की प्रतीति कराती है ।

सन्निभ भाव-बोध ज्ञानिकारी व्यंजना और उदात्त स्वर-
 सौन्दर्य है परिपूर्ण है । 'बादल-राग' का यह उत्कृष्टतम गीत भी है ।

तिरती है समीर छागर पर
 अस्थिर घुस पर दुःख की जामला -
 का के दग्ध हृदय पर
 निर्दय विप्लव की प्लावित माया -
 यह तेरी रण तरी
 मरी बाकायदावी है,
 का, मेरी गवै है सजा घुम्त बैर
 उर में पुष्टी है, बाधावी है
 मजबूत की, जैना कर धिर ।
 ताज रहे है, है विप्लव के बादल !

इतना दीर्घ वाक्य स्मृति की लय पर चला हुआ है। प्रारम्भ में त्रिषाद का प्रयोग नाटकीयता की सृष्टि करता है। इस नाटकीयता के उत्थान में 'राम की शक्ति-पूजा' का है का भिन्न; उगलता गान धन व्यवहार की स्मरण ही उठता है। जहाँ में दो कर्तृ व्यस्तुती का चरित्र और फिर मेरी गति है तथा वेद 'का चित्रण एक वाक्य के विस्तार में कृतीकृत द्वारा ही हो सकता है। अन्य विदना को बहुत कुछ नियमित और कुशापित करता है। उस बीच-बंगाले अन्य में वह बीच, प्रवाह और जीवनी-कि नहीं का एक ही है। 'कनकम अन्य की छोटी राह को छोड़ने की' कवि-वाक्यांता का की सजात्मक संभावनाओं है उत्प्रेरित है। बादल की शान्ति-शक्ति का कुछ भीत उदरण की शक्ति पंक्तियों की तोड़-तोड़कर कवि ने किया है - धन, मेरी गति है तथा पुष्प वेद उर में पृथ्वी के, वातावरण है नवीन की, ऊँचा कर सिर ताक रहे है, है विप्लव के वाक्य। फिर-फिर।

बादल में युद्ध-नौका की परिकल्पना कविता की महाकाव्योपित बीदात्म्य प्रदान करती है। मेरी जीकांताओं है 'प्रयोग कमार कामनाओं के प्राण बादल की अदम्य जिजीविषा को चरित करता है। 'मेरी गति' है 'तथा वेद' छल्लहाने जाते है, इस प्राकृतिक उत्थ के माध्यम से काव्यभाषा की उन्मुक्तता युद्ध की-स्तरी को उद्घाटित करती है। शान्ति की पूजा मिलने पर भी उम्मे सजात्मकता की विविध संभावनाओं है नर उठती है। पुष्प वेद तथा होकर, सिर ऊँचा कर, विप्लव के नव बादल की और नव जीवन (ज) की वाता है ताक रहे है, मानों नवी पीढ़ी पीरु-गदीप्त व्यक्तित्व के नेतृत्व के मध्य में वहाँ विहाय सही हो। 'नव जीवन' का स्तब्ध प्रस्तुत संघ में स्तब्ध के दोहरे वध है ऊपर उठकर नवरी व्यक्तार्थ संभव करता है, नवीन - किमें व्यक्त के विवि-मिजीव न ही, किमें उनकी सौमल संभावनाओं की वाति न पहुँचे। 'तथा' के ठीक बाद 'पुष्प' का प्रयोग दोनों की अर्ध-जल विपरीतता के कारण 'तथा' की अवि-धामता में वृद्धि करता है, और विलक विप्लव के बादल का मेरी-नका कविक प्रभावकारी प्रतीत होने जाता है। 'तथा' और 'पुष्प' के स्थान पर कवि उनके कर्माओं का प्रयोग कर सकता था, पर तब भी की वेही उन्मुक्तता

तमस न होती । " सुप्त " में जो चेतना बना-शून्य, वात्मविस्वासा-विरहित, वह व्यक्तित्व की व्यंजना है, और एका " कपोतकी वृत्तियों " के व्यक्तित्व के उत्तीर्ण होने की सूचना देता है ।

सदाम भाषा अपनी कविता के लक्ष पर सूक्ष्म प्रतिक्रियाओं को उभारने में कुत-लाम होती है, जो दृष्टि के दो दृष्टियों का एकदमनामक कर बहुत कुछ उनकी भाषा-प्रयोग-विधि पर निर्भर करता है :

घा-घार गजन,
बर्षण है फुलवार,
सुख धाम उता तार
सुन सुन और बज्र हुंकार ।

जिंदगी-मुक्ति लड़ीबीड़ी की उत्कृष्टात्मकता इति साधारण-ही प्रतीत होनेवाले शब्दों में सूक्ष्म प्रतिक्रियाओं को लक्षित न कर पाती । यहाँ व्य की क्वाबट का ऐसी है कि एक गति-चित्र निमित्त ही जाता है । बापलों का बज्र-सुख गजन एवं उत्तरत बर्षण तार की सहन-शक्ति के बाहर है, मानों वेष्ट प्रतीता को फेला सही मूल्यांकन करना सब के सब की बात नहीं है । एक चित्र द्रष्टव्य है :

कानिमात है शक्ति उन्नत उत्तरत वीर,
दास-विदास-स्त कच शरीर,
गान-स्मर्ती स्मदी वीर ।

पीरुण के प्रतीक बापल की प्रकण्ड दामता का उत्कृष्ट उद्घाटन का विषय द्वारा हुआ है । स्कीत शब्दावली वीलों के गिरने की प्रतिक्रिया को स्वर देती है । " शक्ति " के बाद " उन्नत " का प्रयोग अपनी कविता विपरीता है वीलों के सर्वग्राही प्रभाव को व्यक्त करता है ।

वीर झूरा फिर है :

कैसे है लीट पीपे वज्रार -
सत्य वार ।

(२१८)

छि छि,

छि छि,

हाथ छिछोरे,

हुँके बुलाते,

विप्लव-रव से छोटे ही हैं सीमा पारते ।

ज्ञानि का बावाला छोटे छोटे ही करते हैं । " छोटे " का सामान्य उच्च संदर्भमुख्य प्रयुक्त होने से बड़ा ही भावपूर्ण है । तिरस्कृत, निम्न तथा महत्वहीन को कवि ने विशिष्टता प्रदान की है । यह उच्च-चित्र कवि की विवेचना को बड़ी उन्मुक्त अभिव्यक्ति देता है । " छि छि छि छि " जादि है पौधों का एक गतिशील बिंब निर्मित होता है, जो बिंब के बाहुल्य स्तर तक ही सीमित न रहकर ऊँची की इन्द्रात्मकता को भी वात्स्याह्न करता है । पौधों के उत्थान, उन्माद जीवन की वाणी मिली है । इसके विपरीत :

* बूढ़ाजिजा नहीं है मैं

जातक मयन *

मैं कवि का बाह्योत्तर मुँह ही उठता है । निराशा की ही एक कविता " तोड़ती पत्थर " की पंक्तियाँ सामने तरुमाजिजा बूढ़ाजिजा, प्राकार^१ याद का जाती है, जिस पर मयन मयन, पत्थर तोड़ती युवती भी छोड़ा मारती है । दोनों कविताओं का विपरीत-भाव एक जैसा है - बूढ़ाजिजा के सामने " कुशाक खीर " की पत्थर तोड़ती स्त्री । " विप्लव रव से छोटे ही हैं सीमा पारते " की मुँह बहुत दूर तक व्याप्त होकर इस कविता का केन्द्रीय तत्त्व बन जाती है । जहाँ वर्णों में कवि ने विविध बिंबों में है इसी भाव को विकसित किया है :

तवा पंक ही पर होता

क-विप्लव म्हाक,

रुद्र प्रफुल्ल कब से तवा लुक्ता नीर,

* पंक * के बचाव * पंक * की महत्त्व देनेवाले कविकृत कीर रोमांटिक कवियों के सामर्थ्य-वीथ के विपरीत यह दृष्टि साक्ष्यपूर्ण है । क-विप्लव

(२१६)

‘प्लावन’ की तुलना में ‘नीर’ का प्रयोग नीर की खुला को व्यक्त करता है ।

रौन रौन में भी कैला है
शेख का घुम्मार करीर ।

इस चित्र में बालक की झीड़ा-मुनि, उसकी उन्मुक्तता के माध्यम
में बहुत कुछ कह दिया गया है । उसकी तुलना में ये धनी हैं :

रुद्ध शौन, है दुःखशौन
कैना-का है लिपटे की
बात-कै पर कौप रहे है
धनी वज्र गवन है बादल !
जस्त नवन मुख डौप रहे हैं ।

धनी व्यक्तियों में नैतिक बल के अभाव का निराशा ने निर्ममता
में पराजित किया है । शौन, धना, रूढ़ि की मिठी-मुठी प्रतिक्रियाएँ इस चित्र
की देखकर उद्भूत होती हैं । कर्मणा के माध्यम में पिछागी शौन में नहीं कौप रहे हैं,
वरन् मय है । ‘कैना का है लिपटे का नीर’ बातक कै पर कौपना ‘ये दोनों
चित्र एक के बाद एक विरोध में बाक कल्पितियों की पिछागिता नीर बात-क-
सन्धता की लज्जात करते हैं ।

नीर अन्त का यह कुम्भक-चित्र पूरी कविता की एक संगति
प्रदान करता है ,

वीर्ण बाहु, है शीर्ण करीर
कुँ कुँता कुम्भक करीर,
है विप्लव के वीर !
कुँ लिया है ऊँचा सार
बाद-मात्र ही है बाजार
है वीक है पारावार !

उपरोक्त कै निराशा की प्रसन्न धनी-मत्ता का प्रतीक है । उस
विनम्र कुम्भक का पारावार मान्य की प्रतीकात्मकता संभव करती है- ‘कुँ

जिसे है उसका चार निःसृत्य जीवन की कल्पना की आश्रीरमूर्ति अभिव्यक्ति करता है । " जीवन के पारावार " में तब, उत्साह या यों नही, परिपूर्णता की स्पष्ट व्यंजना है । " जीवन-मंद " या " जीवन-सरिता " यदि कहें है वह बात न जाती, जो " पारावार " के प्रयोग में निहित है । " जीवन के पारावार " बाध द्वारा ही हाड़-माँस-रेश्म सर्वद्वारा की का उद्धार हो सकता है । पुमित्रानन्धन पन्त में बाध राग " कविता की इन पंक्तियों को उद्धृत करते हुए यह स्थापना की है " बाध को ज्ञान्ति का दूत मान लेता और जो ज्ञान्ति को युग-ज्ञान्ति से संबद्ध करना उनके (निराशा के) समर्थकों की कल्पना की उद्धान-भर है । " १

वस्तुतः कविता की भाषा केवल अपेक्षा-संज्ञा की प्रकृति न देकर उसकी संरचना-शक्ति की दृष्टि -मध्य में रखती है । जब के विविध स्तरों से पूर्ण यह समूची कविता का दृष्टि है युग-ज्ञान्ति की ही स्वर नहीं देती, वह नैतिक जागरण, स्वच्छंद जीवन पद्धति, नूतन प्रयोगों की संभावना की भी प्रमुखता देती है । निराशा का सांस्कृतिक कवि ज्ञान्ति के केवल स्पष्ट रूप से संशुद्ध भी नहीं हो सकता । लेकिन पंत की का यह कथन कि " बाध को युग-ज्ञान्ति से संबद्ध करना केवल उनके समर्थकों की कल्पना की उद्धान भर है " कविता के संवेदनशील विश्लेषण के वा स्वीकार्य नहीं होता ।

माय का दूरगामी निर्विह का कविता की भाषा की उत्कृष्टतम विविधता है । तीसरा माय बंध है -

" ऊपर दृष्टि के वन्तहीन केर है, " जिसमें बाध के लिए शिष्ट का चिंत प्रस्तुत हुआ है । यह विव-निर्विह पूरी कविता में हुआ है और " मुक्त शिष्ट पुनः पुनः एक ही राग बुरान " में ही उसकी परिणामाप्ति होती है । कविता में कण्ठ वाक्चरित एकता ही कारण संभव हो सकी है । पंत की के भी कभी " बाध " कविता में शिष्ट के विव की बाधों की श्रद्धावृत्ति के चित्रण के लिए प्रयुक्त किया है ; पर श्रद्धा कलाकार की दृष्टि रम्य, किन्तु कण्ठ-कण्ठ कल्पनाहीन है, कदा कदा यह चिंत एक बंध में ही समाप्त हो जाता है -

किर पारियों के बन्नी है ल
हुका हीन के पंड पसार

समुद्र पैरैतें शुचि ज्योत्स्ना में

मकड़ हनु के कर सुकुमार ।

“ बापल-राग ” में एक ही बापल में ब्रह्म, मुक्त शिव, शान्ति-भूत की परिकल्पनाएँ करना कोई मामूली बात नहीं है, और विविष्टता तो यह है कि वे परिकल्पनाएँ कहीं भी ऊपर से लादी हुई नहीं जाती, वरन् कान्ध का का बन गयी है । इसका कारण यह है कि भाषा कवि की विविध संवेदनाओं के साथ सश्रिय है चाहे वह ऊपर राग के गायक बापल का गीत हो - उन्हीं की संस्मृतिक का कवि पूरा-भूरा ज्ञान रखता है, या विप्लव के माध्यम से स्व-निर्मित की संभव करनेवाले “ तब-तब-जब-जब ” बापल ” का रूप हो । रचना की सांकेतिक सज्जा और शब्दावली का बीज पवित्र पृथ्वी ज़ामदारी का निशान करता है ।

(“ नीतिका ”)

“ नीतिका ” निराशा का एक महत्वाकांक्षी प्रयोग है, महत्वाकांक्षी का अर्थ है कि हिन्दी भाषा की सांकेतिक संभावनाओं को मुख्यतः तत्काल शब्द-प्रयोगों से उभारने का साहसपूर्ण प्रयास उन्हीं है । पुनर्निर्माण की मूल भावना से प्रेरित होने के कारण संस्कृत निष्ठ शब्दावली को अपनाती हुई नीतिका की काव्यभाषा सांस्कृतिक परिवेश और सूक्ष्म संवेदनों की जमीन नीतर जात्पसात करने में एक बड़ी सीमा तक कुशल हुई है, और इस प्रकार हिन्दी भाषा की व्यंजना क्षमता की जीवंत क्षमता के रूप में प्रस्तुत करती है । इसमें कोई संदेह नहीं कि “ नीतिका ” में कुछ नीत रहे हैं, किन्तु रचना-संघटन नहीं स्तर पर सश्रिय नहीं प्रतीत होता, दार्शनिक चिन्तन का भाषा से वह रचनात्मक रिश्ता नहीं जुड़ता जिस पर वैचारिक दृष्टता कुञ्जटिका से साहस न होकर काव्य के क्षुब्ध है, नीत की क्षुब्धता सज्जा और तीव्रता में पर्यवसित हो जाती है । वात्स-ज्ञान रसव्याप्तुति की विप्लव दार्शनिक स्थितियों प्रत्यक्ष जीवनानुभूतियों के स्पर्धन से कांपकत रसक काव्य के जित ज्यों का प्राप्ति हो सकती है, यह एक विचारणीय प्रश्न है ।

अन्तु, जिन गीतों में जविता की रचना-प्रक्रिया जागरूक प्रतीत होती है, उनमें से कुछ गीतों के विश्लेषण के आधार पर निराशा के इस 'महत्वाकांक्षी प्रयोग' की परख की जा सकती है। यह तो स्पष्ट ही है कि 'गीतिका' की रचना में निराशा की दृष्टि ने संगीत-सत्त्व को धेनु में रखा है (द्रष्टव्य 'गीतिका' की धूमिका)। यह जने जाम में एक सुख-सुख है कि यह संगीत-सत्त्व जाग्रमाना की संभावना को समुद्र करता करता है। यों तो लड़ीबोली में नौ गीतों की दृष्टि अवैधम व्यंजक प्रताप ने अपने नाटकों के वाक्य में की है, जहां कि निराशा ने स्वयं स्वीकार किया है 'वीर प्रताप के कुछ गीत - मीड़ मत लिख दीन के तार' ('क्यातलु'), 'माफ़ी पाछा है खे लोण', 'सब दीन दीता जाता है', 'जह ! वेदना ली विदाई (चन्द्रगुप्त) ' तुम कम किरन के जंतरा में रुक-रुक कर करते हो क्यों ? हिराडि जुग-जग रुक-रुके प्रसुद रुक भारती ' (चन्द्रगुप्त) अपने रचना-संयोजन में धेनु है, किन्तु यह नहीं कहा जा सकता कि प्रताप ने गीतों की संभावना को पराकाष्ठा पर पहुँचा दिया। तत्सम शब्दों के ज्वलित जाकणी में युक्त निराशा के गीत संगीत और काव्य को एक सार्वक सौजात्मक रिश्ते में बांधते हैं।

' (प्रिय) यामिनी जानी ' गीत अपनी संगीतात्मक छ, मौलिक स्वर-विस्तार में सय:जाग्रता प्रेक्षी का एक गतिशील चित्र निर्मित करता है। प्रिय के साथ देर रात तक जागरण की सुमारी को अभिव्यक्त करने के लिए यह शब्द बंध प्रयुक्त हुआ है -

(प्रिय) यामिनी जानी ।

जह पड़-पड़ बरुण -मुस-

तरुण-चुरानी ।

' प्रिय) यामिनी जानी ' के शब्द-प्रयोग में लुप्त की उन्मुक्तता, सफ़ाई की प्रकृति मिठा है। यह ठाकानिक प्रयोग महज जायावादी ठाकानिकता का कायद नहीं है, बरन् इसके द्वारा रात्रि-जागरण के हृत्नायक का मधुर वास्वादन संभव

हुता है । यामिनी जाग नहीं है । सुप्त-ज्योती रूप के बावजूद यामिनी " मैं रात्रि के संपूर्ण संयोग-प्रियाजी की कवि-कवियों की रीति के पूरे भाव के साथ संयुक्त हो गई है । " यामिनी की कवि-कवियों के रीति योग्य है, जो उनके किसी अन्य कथा में नहीं जा सकती थी - याम-प्रकाश-प्रहर वाली - यानी ठंडी रात । संयोग-गुप्त की दीर्घकालीनता को यह प्रयोग स्वर देता है । प्रेक्षी के कथायें पंकज-नयन वरुणा - गुप्त प्रिय के कुरागी हो रहे हैं । प्रिय संयोग के बाद की तुमारी का लेखन बहुमुखी अस्तुत-विधान पर आधारित है - (" कथा-पंकज-गुप्त ") , जो प्रातःकालीन परिवेश को बाधोक्ति करने के बावजूद कवि की गहरी संभावनाएं नहीं उद्घुल्लेख करता । यही स्थिति प्रताप के बीती विभावरी जाग रही " गीत के इस लेख में जा सकती है :

तु कब तक सोई है जाती ।

बाँती में भी विहाग रही ।

यहाँ रात्रिकालीन रात्रि विहाग " का सुप्त-ज्योती रीति विधान में गहरे स्तरों पर व्याप्त होकर जागरण गुप्त की विविध स्थितियों- मादस्ता, कथायें, सुकुमारता - कथायें उद्घुल्लेख करता है । कवि-कवियों के पर्यवेक्षणों के इस तुलनात्मक विश्लेषण से वह प्रमुख अस्तुत और ताप, सुप्त-ज्योती रीति पर की वात्स्यायन प्रक्रिया के क्षेत्र को पहचाना जा सकता है ।

सूझा है तत्काल उठी प्रेक्षी के कुछ बातों की " कथन शीमा " " र " के स्वर-विस्तार , कथिमात्मकता के बावजूद शब्दों की पुनरावृत्ति, रूप की ताप नियोजन में समीप हो उठी है -

कुछ केस कथन शीमा पर रहे,

पुष्ट-श्रीवा-बाहु-उर पर ल रहे ,

केस के बाद " कथन " के जो वास्तविक गुण हैं, वह केस वास्तविक कथन नहीं बल्कि कुछ केसों की शब्दावली शीमा को कथन के (संभवतः तथ्यात्मक कथन) प्रयोग में लाने की प्रक्रिया है । संयोग-गुप्त से तथ्यात्मक प्रेक्षी की स्थिति से जुड़कर कुछ केसों की यह कथन शीमा " और भी ताप के स्व-अतिरंजित प्रतीत होती है । प्रियाजी के सुकुमार कवि-कवियों पर ध्यान दें - पर रहे " और

“ तार रहे ” शब्द की दो जड़ें नहीं हैं, अपितु पहले में (‘भर रहे’) सौन्दर्य की सतत गतिमान प्रक्रिया व्युत्पन्न है और दूसरे में (‘तार रहे’) उसका उन्मुख फैलाव व्यक्त है । इन दो पंक्तियों के मुकाबले तीसरी पंक्ति की निर्माणता जी के स्तर पर उसकी संवर्णशील नहीं हो पाती, क्योंकि जहाँ एक लड़ि है, भले ही वह पिछली दोनों पंक्तियों के सपाट सैन की तुलना में जाह्नकारिक हो -

बादलों में फिर अगर दिनकर रहे,

यह पंक्ति संगीतात्मकता की दृष्टि से उपयुक्त हो सकती है, किन्तु सौन्दर्य के प्रति कोई कौन्सेन नहीं वाग्रत करती । उसके बाग की पंक्ति अवश्य ही ठीकदार है, और प्रेयसी को कभी दीप्ति में जाह्नकित कर देती है -

ज्योति की तन्वी, लड़ित-

युति ने कामा मोंगी ।

इस प्रयोग में कुछ-कुछ जहाँ प्रकार की ताकत है, जो छठा है सौन्दर्य-व्यपन में यह विषय है - वह नयन महीतव्य की प्रतीक । ‘लड़ित-युति ने कामा मोंगी’ में एक परंपरित चित्र व्युत्पन्न रहने पर भी ^(कौमयनी) लड़ित की निर्माणता में नयी भंगिमा है, और लीलित बादलों में फिर अगर दिनकर रहे की तुलना में यह पंक्ति अधिक प्राण-कानु लाती है ।

गीत में अन्तिम श्लोक में भाविक डंग से पारिवारिक जीवन में संपन्न शरीर-वाक्यों की परिणति को स्थापन किया गया है -

देह उर फट, फेर जुत के बाह

छत चतुर्दिग बली मंद मराह

मह में प्रिय स्नेह की जगमग

वातना की मुक्ति, मुक्त

त्याग में तानी !

पछली दो पंक्तियों मात्र शारीरिक घटनाओं तक सीमित न रहकर मानसिक स्थिति को भी समेट लेती है । ‘फेर’, ‘फेर’ के समान शब्द-प्रयोग में शिंदी का कना सौन्दर्य है, जो पीछे डंग की कौपचारिक स्थिति के संकेत में लटकी है । शरीर-वाक्यों की परिणति मुख्य जीवन है पंक्ति

प्रिया-कलाप में होती है जो जो एक माने में वाक्यत्व-जीवन की पूर्णता है । प्रेक्षी के लक्ष्य में 'ज्योति की तन्वी' की प्रयोग के समझना यह है प्रिय स्नेह की कलाप ' जो प्रयोग अपने मांगलिक संदर्भ के कारण विशिष्ट बनता रहता है और निराशा की उद्भवावस्था प्रकृति को प्रकट करता है । अन्तिम पंक्ति ' पशुना की पुक्ति, मुग्धा / त्याग में जाती ' जो वाक्यात्मक संयोजन, कल्पनात्मक फल उद्घाटन है । ऐन्द्रिक तुष्टि और क्लेश निष्ठा का संयुक्त प्रभाव का गीत का है, जो इन विविध उद्भवावस्था - प्रयोगों में उभर उठा है ।

‘ (प्रिय) याभिनी जागी’ की तरह छा-निशील की सजा केष्टा’ मीन रहीहार’ (गीत सं० ६) में देखी जा सकती है, जिसमें परंपरा है लयावधि का-वधू की जो संकल्प में रहने की कोशिश की गई है-यानी उसकी ईशात्मक माःस्थिति की उद्घाटन है :

मीन रही हार,
प्रिय पथ पर चली,
सब कहते हुंनार ।

कामूजनों के लिए हुंनार ' का प्रयोग और उसका मीन वाक्य-विन्यास (' सब कहते हुंनार ') में धिरोया जाना उत्तेजनार्थक है । कामूज-मूजनों के कर्म है लीक-लाकड़ कावधू प्रिय पथ पर जाना छोड़ देती है, लेकिन जब सजेर के इस पुर के सब तार' के कारण वह अपनी लज्जा का परित्याग का पुनः प्रिय के पास जाने लगती है । यहाँ शब्दों की रचना संवेदात्मकता में कावधू के सारी कार्यकलाप और आकी विशिष्ट माःस्थिति लयावधि ही उठी है ।

‘ दुनों की कलियाँ नवल लुठी ’ (गीत सं० १०) परिष्कृत पद-विन्यास का एक बढ़िया नमूना है, जो प्रणय के बीदात्म्य को गहरा रंग देता है । दुनों की कलियाँ का इस प्रकार का लयात्मक बोल है, मानों वे नायिका ही । लुठी प्रयोग में स्पष्ट है छाव लुठी ’ (गीत सं० १२) को लिया जा सकता है, जिसमें नाका के साथ नखे हारों पर लीक रचनाकार उरीर-भुत की एक विराट् उत्सव

के रूप में होता है। पुनर्जन की प्रतिक्रिया का केन्द्र बड़े पैमाने पर रूप में होता है -

ਜੁਗਨ-ਬਲਿਸ਼ ਬਲੁਦਿਸ਼ ਬੰਬ

हर, कर मुल , कर महु मुल कल,

कभी हास, फिर मास, ताँस बल

उर-सरिता उमगी ।

‘तुलन-वर्जित’ ; जैसा शब्द संयोजन प्रिया की जागिक और मानसिक प्रतिक्रिया को, उसके जगत यौवन को बड़ी सुन्दार अभिव्यक्ति देता है । पच्छी पंक्ति में ‘ध्वनि की वाष्पित वातावरण’ वातावरण के निर्माण में सहायक हुई है । जाली दोनों पंक्तियों के प्रतीकात्मक विराम चिह्न यौग्य है । उसके जगै मधुका की प्रक्रिया को जबि ने अनुभव के स्तर पर प्रसार रूप में स्थान दिया है -

प्रेम ध्यान के उठा नयन नय

विष्णु-चितवन , मन में मनु कछाप

मौन पान काशी अमरासव

ਕਥਣ ਲਈ ਭਰਜੀ ।

पक्षिणी पंक्ति में 'नयन' के पूर्वी 'चयन' का प्रयोग वास्तविक व्युत्पत्ता की निवीक्षता करता है, पर वह गीण बात है, विशिष्टता की खीर गहराई में पठन पर सामने आती । प्रिया प्रेम की पुनः बात नव नयनों की उठाती है, भी 'प्रेम' की ही मूर्ति वस्तु ही, जिसका 'चयन' किया जाना है । स्पष्ट वस्तु के संदर्भ में प्रयुक्त 'चयन' शब्द की 'प्रेम' जैसी सूक्ष्म प्रश्रिया के संदर्भ में काव्यात्मक विन्यमित स्मृणीय है । यहाँ, कण है कति सामान्य, पर प्रस्तुत संदर्भ में बहुत शायक 'नय' विशेषण पर विचार करना संगत होगा । नयन नव है, क्योंकि ये प्रेम-चयन कविताएँ हैं । वाक्य-विन्यास में निहित कल्पनात्मक पक्ष प्रष्टव्य है -

प्रेम-बल के उठा कमल ना,

नमो भगवते वासुदेवाय - विष्णुतः वासुदेवाय नमः

*के संदर्भ में - यहाँ एकदम वास्तविकता रूप में कर्मों की प्रत्यक्षता प्रमाण बताया है ।

विज्ञान के लिए विद्युत का शक्ति ('विद्यु-चालन') भी ऐसी ही सामग्री से परिपूर्ण है।

तीसरी पीढ़ी का 'मीन' बड़ी सुन्दर, सटीक और सुन्दार व्यंग्यपूर्ण उद्भूत करता है-
विशेषतः क्लरासव-मान-सुन्दर के सर्वाधिक उद्भूत और सुन्दर अनुभव के संदर्भ में ।
पीढ़ी की बड़ी सही हुई ला है -

मीन पान करती क्लरासव
कैट ली उरगी ।

'परिणत' में संज्ञित 'मीन' कविता में 'मीन' मनु हो पाय '

है अनुपाणित संवेदनशील रचनाकार है यहाँ 'मीन' की व्यस्तिति कर सकता था ।
अन्तिम वाक्यांश 'कैट ली उरगी' में गीत की तीव्रता को मूक्यता का पिया
गया है । संयोग-सुख के रसान्तरिक उद्भूत का निकटतम साक्षात्कार 'उरगी' शब्द
संभव करता है, यहाँ भाषा अनुभव और अभिव्यक्ति का एकैसात्म्य रिश्ता नहीं
प्रस्तुत करती, बल्कि और दूरी तक बाहर स्वयं अनुभव बन जाती है । नारी की
उद्भूत वास्तव का जीवंत उरगी 'मैं' है । 'कैट उरगी' का तीव्र-प्रसर रूप
पूर्ववर्ती 'विद्यु-चित्तमन' की तीक्ष्णता छातीनता और 'मीन' (मीन पान
करती क्लरासव) की विज्ञानान्ति के कन्ट्रास्ट 'मैं' और भी उभरता है, और
का प्रकार, यौन अनुभवों - लज्जा, शिष्टा, बाह्यगण, उद्भूत - के क्रमिक विकास
को अभिव्यक्ति देता है । मासल पुनः का ऐसा सही साक्षात्कार छायावादी
कवियों की दुर्लभ सुन्दरता के परिप्रेक्ष्य में स्पष्टणीय आता है ।

मासल पुनः के अंश के बाप का ही यह परिणति बड़ी
कवि कर सकता है, जिसे रोमान्टिक के साथ कठिणतम कलाकार की गहरी
संगीता हो:

मरु स्नेह के मेह प्रसरत,
बाप भी तस-निकर, करत,
उमा अमरबंदुर -उर भीतर ;
संयुति मीति मी ।

* क्लरासव * और * उरगी * के उद्भूत संवेदन के बाप संयोग की
उदात्त प्रतिप्रसार 'अमर बंदुर' की अवतारणा में संभव हुई है । मेह के रूपक का
निर्वाह पूरी साक्षात्कार संवेदनशीलता के साथ कवि ने किया है । अन्तिम पीढ़ी

“ संगृहीत - मीति मयी ” का उदाहरण तबियन द्रष्टव्य है । कवि ने संगीत के उद्देश्य को ही नहीं समुचित किया, उसमें निहित ऊर्ध्व-भेदा का भी ध्यान नहीं है ।

सामान्यतः कविचित्त स्वयं ही कमिष्णिक “ गीतिका ” के गीतों की श्रेणी में “ मनो के डोर काठ कुठाव भरे ” (गीत सं० ४१) एकदम क्लेशपूर्ण चित्र है, जिसमें लोरी के निदान्त वीरु और परिचित पक्ष में उरीर के उल्लास का वर्णन हुआ है । संगीत के स्तर पर यह लोकीय के कवीय पहुँचता है और काव्य के स्तर पर इसकी कृति यह है कि उरीर-मुक्त के इस कवीय चित्र में कहीं भी लक्ष्य का संस्थापन नहीं है । “ गीतिका ” के वाच्यार्णवतः सुन्दर-भावभूमि वाले गीतों की तुलना में इस गीत की भाषा बहुत ही यथार्थ है -

प्रिय-र-मिलि उरीर-मल का काम मल नई लोरी,
एक कान रह गई मल से कवर दल लोरी -
लोरी-वी लोरी की लोरी ।

मीलित और वनोपचारिक रूप पर निर्मित वाक्य के इसी उन्मी विस्तार में “ कल ”, “ मल ”, “ लोरी ”, “ लोरी ”, “ लोरी ”, “ लोरी ”, “ लोरी ” का तथा प्रयोग हिन्दी भाषा की व्यंजना-शक्ति में वृद्धि करता है । इस निदान्त उन्मुक्त लोरी के बाद सुन्दर व्यंजनात्मक भाषा में गीत की यह परिणति हुई है -

बीती रात सुन्दर बातों में प्राप्त फल प्रिय लोरी,
उठी सनातन बात, सुलज्ज, पट, दीप जुगा से लोरी -
रह यह एक लोरी ।

यहाँ “ बीती रात ” में “ बीती ” प्रिया-मय की व्यंजनात्मक गहराई देने योग्य है । वह पुरा रात बीत गई, बिताई नहीं गई । कार कवि ने बिताई प्रिया-मय का प्रयोग किया होता, तो वह ऊर्ध्व का चीत्ता होता, जो प्रिया के विरक्ति के साथ संगीत-मुक्त की वह रात बिताई हो । किन्तु “ बीती ” के प्रयोग में ध्यान यह है कि वह रात स्वयं बीत गई, मानों प्रिया को उसकी लोरी और बात ही ।

प्रकृति और मानवीय जीवन का सम्पुक्त लेन करनेवाले प्रख्यात गीत 'सरिख, पीरे बहरी' (गीत सं० ३) में कलाए-बदों की मौलिक और सहात्मक योजना है जिसका प्राकृतिक जगत् सूक्ष्म स्तर पर मानव जीवन के योंत - उत्थासम योंत - जो स्वर दो है - गीत की अति पंथियों का काम का बड़ा सटीक उदाहरण है -

बाबुत सरसी- उर तरफिन उठे,
 बहार के बहार बरी के बूट,
 खर्ण-सत्य-बंकर
 प्रकृति का उदाहरण ।

ये संस्कृत निष्ठ शब्द जोई पाण्डित्य-प्रदर्शन के लिए नहीं है, कवि ने उनमें अपनी संस्कृति पर दी है । जीवन के जीवन है के सराबोर है, जीवन-वस्था के विकास की बड़ी सूक्ष्म और संरिष्ठ योजनाएँ हमें है । इसीलिए पूरी कविता के पादपुत्र प्रकृति-भाव का निर्माण न कर, बड़े संरिष्ठ ढंग है जीवनानुभव को प्रकृति है और किसी भी कविता के विषय में ऐसा कह जाना निश्चय ही उसकी उपलब्धि का प्रतीक है ।

जैसे गीतों में जय और विराम पर कवि ने बड़ा तथा अनुशासन रखा है और इस दृष्टि से इन दो गीतों का विश्लेषण किया जा सकता है -
 (१) " सरि, पीरे बहरी " (गीत सं० १६) (२) " बाउ ऐसी मत बरी " (गीत सं० ६२)
 " सरि, पीरे बहरी " में चौड़े लयों में समाहित वाक्य की निरीक्षा शब्दों की कल्पना प्रकृति, सामान्य विराम से संभव हुई है :

सरि, पीरे बहरी ।
 व्याकुल उर, दूर मरु
 तु निन्दुर, रर री !

" व्याकुल उर " और " तु निन्दुर " के बाद का लक्ष-विराम प्रकृति : व्याकुलता और निन्दुरता को गहराई देने के लिए प्रस्तुत हुआ है । शब्द-जीवन का वाच्यता सहात्मक है -

तुम पायात तुम तन-तन
 दुष्कर तुम के साया ,

ठे कट रख लगी, पघ
पिच्छल, तु गहरी ।

करुण और प्रशान्त उस वाले संगीत की गंजावनाओं का हल्का
दुरगामी उपयोग इन उदरणाँ में देखा जा सकता है । दूसरे गीत ' चाल ऐसी
मत चली ' में भी लड़ीबोली का गारा उड़ापन निरस्त कर दिया गया हो । उस
का यह ठहराव संग्र अनुभूति को एक नम्यता प्रदान करता है -

चाल ऐसी मत चली
घुट्टि है ही फिर रहा जो
घुट्टि है फिर मत चली ।

' जनामिका ' में संकलित अत्यन्त प्रौढ़ गीत-रचना ' भरण-दृश्य '
की तरह ठीक की उस का स्वरण प्रस्तुत गीत किरा देता है । ' भरण-दृश्य ' में
भी ऐसी ही ठहरी-ठहरी लय है -

कहा जो न , कही ।
नित्य-मृत, प्राण, जाने
गान रूप-रस दो ।

' नीतिका ' के प्रस्तुत गीत में ' चाल चलना ' (चाल ऐसी मत
चली) का ठेठ प्रयोग उल्लेखनीय है । ' घुट्टि ' और ' घुट्टि ' का वाक्पिच ध्वनि
साम्य-घुट्टि अथवा वेदना और उसी प्रिया की निष्कृता की बड़ी माधुर्य
अभिधायक देता है । दूसरी तथा तीसरी पंक्ति में क्रमशः ' ही ' और ' फिर '
वचनों के प्रयोग आवश्यकता की स्वाभाविक स्तर पर पहुँचा देते हैं । गीत के काल
चरणों में एक साथ ठीक की वाक्पिचता शब्दों के रूप में उभरी है । उन्हीं एक
विशिष्ट प्रकणशीलता है, जिसमें मन की सारी गोपनीयता अपने को छुपी देती है-

कह रहा हूँ जो कहा
कम रही उसकी क्या ?
या चरण कही रहें
निश्चय पर सर्वथा ?
तु मिला किसी कियारा
दुःख है मत चलाओ ।

लक्ष्मणसुता और अति-गौरव से मुक्त, दुःख-मुक्त निरालं -
 इस रूप में नियति के सामने मनुष्य की लाचारी, लज्जेता की क्षमाशुद्ध अभिमत
 हुई है । ' या ' और ' कौन ' के अर्थों का तात्पर्य काव्यात्मक उपयोग हुआ
 है - ' या ' में विकल्प का भी भाव है, वह मानव-जीवन की अनिष्टता, अनिर्दिष्ट
 प्रकृति की व्यंजना के लिए एक प्रकार का मितकान है । प्रत्येक चिन्त (?)
 की ' या ' की इस सौकरात्मक क्रिया में योगदान देता है । ' कौन ' में जीवन की
 मटकन, लाचारी की रकानिस्त बल मिला है - या चरण चलते रहते । निराला
 पर कौन ? अंतिम क्रिया-पद ' दलमली ' में गीत की तीव्रता, समता मूल्य हो
 गई है -

सुख मिला बिना काया

दुःख है मत दलमली ।

' स्नेह निमित्त वह गया है ' गीत की इन पंक्तियों में
 ' वह ' क्रिया पद में भी भाव-तीव्रता की मूल्य का दिया गया है - नहीं सिद्धा
 की / जीवन वह गया है ।

इसी सच्चा है उपराम उठों की ताजी नियोजन के बाप
 प्रेमात्मक के लिए प्रयुक्त प्राकृतिक उपकरणों की सुझावता में गीत की समाप्ति
 जीवन-अंत के बाह्यता की स्वर देती है -

कनो बासंती सुख

पत्रिका घर की बरु

फिर सुख सम्भारिका

सुख-वारिका उली मुक्त

फिर मुर मफुदान से नव

प्राण है-देकर फली ।

हृद की माधुर्य में पीढ़ी दूर तक जानता रहने पर ही इन
 पंक्तियों की प्रान्त प्रकृति पंक्तियों की समित्व है किन्ती रूप ही गई है,
 यह उत्प्रेषणीय है ।

कनो के स्वर पर उन्मुक्तता और संवरणशीलता का मड़िया
 - मरणाधीन - मरती ही यह डाल, जान बासंती कनो (गीत सं० १४) गीत प्रस्तुत

कहाता है, जिसमें सांस्कृतिक मंदी में अनुप्राणित विराट् रूप का निर्माण करी
 सकता है हुआ है । निराशा की विविधरूपा कल्पना जहाँ स्नेह भिन्न वह
 गया है गीत में काम की पूर्ण डार के रूप में जीका की निरक्षता और उपलब्धि
 के संश्लेष का साक्षात्कार करती है, वहीं "गीतिका" के इस गीत में पतकड़ की
 पूर्ण डार पर वर-रूप में शिव की प्राप्ति के लिए तरसा, शैल-मुखा-मावती का
 रूपक बांधती है । उदा-प्रयास और उदात्त चिन्तन का स्वच्छ रूप इस गीत में
 देता जा सकता है । प्रणय की भारतीय परिकल्पना (जिसमें त्याग-तमस्या की
 विशेष प्रतिष्ठा है, और जो मावती के रूप में बड़े सटीक ढंग से उद्घाटित हुई
 है), पतन में उत्थान के प्राकृतिक नियम का जाग्रण के नवीलास का संपूर्ण
 अनुभव इस गीत की विशेषता है, जिसके कारण, मध्य और परिणति का निर्माण
 सभी हुई संस्कृत निष्ठ छांदोगिक भाषा करती है । भाषा और अनुभव के स्तर
 पर पुनर्जागरण का बहुत मध्य रूप दो गीतों में देता जा सकता है ।

पौराणिक रूपक का ऐसा ही काव्यात्मक उपयोग पाए ही है,
 हीरे की लान, (गीत सं० २५) की इन पंक्तियों में देता जा सकता है, जिसमें परम-
 सत्य-सिद्धि की अवस्थिति जहाँ ही नीतर मानी गयी है और जिसकी उपलब्धि कठोर
 आत्मिक संयम के बल पर ही सकती है । प्रीति-स्वयंवर के लिए बाधोक्ति
 " मत्स्य वैध " का रूपक कवि की पौराणिक कल्पना-शक्ति का संक्षिप्त देता है :

कल के सुख छिड़ के पार,
 देना तुझे मीन सर मार
 किा के कल में किा विचार,
 कर्म का कायिक कर में पार,
 भिछी पुण्या सिद्धि कहा ?
 सीखता क्यों उसे नादान ?

सिद्धि का सुखानुभव का रूपक के कारण काव्य के स्तर पर
 प्राकृत्य हो सका है । व्यक्तित्व मुक्ति का अनुसंधान्य सुख किसी व्यापक रीति
 है, उस और प्रतीति की नियोजना में, वाक्य की वाच्यता में छिपित ही उठा है,
 यह "गीतिका" के वाच्य गीत में देता जा सकता है और जो इस नाम में
 " गीतिका " का सुख गीत कहा जा सकता है -

हूँ दूर - तदा मैं दूर ।

यहाँ सारे संकीर्ण दायरों का जतिप्रमण है । वह और मुक्त मानस की स्थितियों का एक प्रस्तुत शब्द-बंध में हुआ है -

कलौलिनी-कठा-क-कठार
 गुमन-गुरभि तमीर-गुप्त-गुमन
 कुद किरण वभितार फैलिन
 पैत रत्न तू भूत-भूर ।
 हूँ दूर - तदा मैं दूर ।

यह मानस की सटीक अभिव्यक्ति संगमसूच्य है इस ऐन्द्रिक-प्राकृतिक प्रतीकों में हुई है । वह कलौलिनी की कठावाठि क का कठार गुन रहा है, गुमन की गुरभि और तमीर के मंद संगम है उत्पन्न गुप्त का गुमन का रहा है, कुद और चन्द्र किरणों की नव अभितार फैलि पैत रहा है । भाषिक संगमना के स्तर पर यह कमरे में एक बड़ी बात है कि इस तरह के प्रतीक, जो शाय्यावादी-काव्य विशेषतः महाकबी की कविता में - बहुतायत संख्या में नियोजित हुए हैं, प्रस्तुत गीत में बड़ी सूक्ष्म कर्म-धनियों उत्पन्न करते हैं । ये शब्द - 'कलौलिनी', 'गुमन', 'गुरभि', 'कुद', 'किरण', 'वभितार' आदि - शाय्यावाद की शब्द-हृदि-क्रम के होते हुए भी उनकी संवेदना के कायक नहीं हैं कवि द्वारा भी संसार में रहनेवाले के कारण गुमन की ताकती की कल्पना कबि हुए हैं । 'पैत रत्न तू भूत-भूर' में 'भूत' और 'भूर' का वाच्य ध्वनि-स्तम्भ और जाम्बिक ध्वनि-विरोध एवं दोनों शब्दों के बीच का वैतराण यह मानस की व्यपेक्षा पर मुक्त के परचाताम की कवि काव्यात्मक, अनुशासन के साथ अभिव्यक्ति देता है । 'हूँ दूर - तदा मैं दूर' की वीत में जाम्बिक ध्वनि मुक्तिभाव को और दृढ़ता प्रदान करती है । पात्रों के साथ बसती गहरी आत्मीयता होने पर ही कवि का सूक्ष्म संगमना का संस्पष्ट कर सका है, ठीक उसी तरह, 'हूँ' है वह वहाँ मुड़ावा देकर 'मेरी अधिक धीरे-धीरे' की प्रसिद्ध गीत में प्रभाव व्यक्तित्व की निस्संगता की शब्दों की रफात निश्चयता में पर्य-वर्तित कर ली है ।

“ गीतिका ” में संक्षिप्त जागरण गीतों में निहाल ने तत्काल शब्दों का भरपूर और कुशल उपयोग किया है, किन्हीं से एक गीत जागी जीका धनिके ” की विवेचना के लिए लिया जाता है । धन की अभिप्रायी के रूप में परिकल्पित छद्मी के परंपरित, तीव्रित रूप को न ठेका उनके व्यापक रूप को छा गीत में लिया गया है । छद्मी के लिए पक्का संबोधन है - जीवन-धनिके ।” हमें जीवन की समुची समृद्धि स्तुत्य है । अकार को निरस्त कर अवतरित होती प्रकाश की नियोजना है जागरण का जवन कोई नहीं गात नहीं, किन्तु प्रस्तुत पंक्तियों में शिव की विराट बिज योजना द्रष्टव्य है -

दुःख-मार भारत तम-मेव
वीर्य-सूर्य के ठके सखत दल,
लौली उणा-मछ निपतर लयि
हविमयि नदिन-मणिके !

भारत के सामुहिक पतन की तीव्र पीड़ा पकड़ी की पंक्तियों में मुरी ही उठी है । “ वीर्य सूर्य के ठके सखत दल ” प्रयोग तम-शून्यता की उभारता है । अंतिम पंक्ति में जागरण की कामना सुतरित हुई है ।

शब्दों की विशिष्ट नियोजना के कारण अन्तिम में से विराटता जिस प्रकार विवृत होती है, यह गीत के अंतिम अंश में देता जा सकता है :

जिस -नास मुक्त कम वर्ण मर
क्षुत-वर्ण युग-योग निरंतर
बखो होड़ शेष सन तुम पर
ज्य-निमेष कणिके !

जिन्हें जीका-धनिके के विराट रूप, सार्वभौम, शक्ति की प्रतिष्ठा हुई है । “ दिन-मणिके ”, “ ज्ञान-विमणि-खनिके ”, “ ज्य-निमेष-कणिके ” भी प्रयोग काव्य-प्रियता और संस्कृत ज्ञान के प्रपटीन के समिप्राय है नहीं प्रयुक्त हुए हैं, अपितु हमें उपाग सौजन्य, विश्वी-मुक्ति भेत्ता, स्तुत्य है और इस रूप में वे जागरण के विराट भाव की बाल विश्वास है सुतरित करते हैं ।

(" तोड़ती पत्थर ")

काव्यभाषा में महत्त्व गठन का है, शब्दावली का नहीं ।

कवि की संवेदना की एही पहचान, उसकी स्वाभिमानी, गैर-स्वाभिमानी की पकड़ केवल शब्दों की तत्त्व-सहज प्रकृति के कुलीनता से नहीं की जा सकती । केवल तदुभय और पैदाश शब्दों का प्रयोग काव्य में अन-साधारण की प्रतिष्ठा तक तक नहीं कर सकता, जो तक उन शब्दों में कवि की संवेदना ने अपनी छलक, संसक्ति न भर दी हो । अकिंचन, उपेक्षा को स्थान देने वाली रचना में रचनाकार के संस्कारशील, तत्त्व शब्द-प्रयोग के कारण जो रचना की वस्तुनिष्ठता और साधारण के प्रति कवि-संवेदना की प्रामाणिकता में तदेक संगत नहीं प्रतीत होता । यद्युक्त संभव है कि संवेदनशील रचनाकार के जो विशिष्ट प्रयोग में रचनात्मकता का वाग्रह हो तथा वाग्मिकात्त्व के कुछ-कुछ निष्ठ रहनेवाली वह शब्दावली अकिंचनता के विरोध में जाकर संवेदना की तीव्रता को और भी अधिक उजागर करे । अपनी प्रबुद्ध समीक्षा शक्ति और यथापेक्षाही दृष्टि के बावजूद 'तुम्हारा पत्थर' (१६३० ई०) की मूल दृष्टि का संस्पर्श न कर पाने के कारण उसकी यथापेक्षा की पकड़ में संदिग्ध करते हैं और उसकी प्रकृति को हत्यावादी कल्पनाशीलता से अपेक्षित करते हैं - " मुक्त कर्म " के बावजूद 'तोड़ती पत्थर' या दूसरी कविताओं का संपूर्ण संग्रह कायावादी है।^१ 'दुर्गम' तथा कुछ अन्य कविताओं की तुलना में उन्होंने यह बात कही है ।

सह-सम-मन, कम-काम-तल-तलनीं तुही की कही के चित्रिका के साथ निराशा काव्य-मौन में प्रवेश करते हैं और कवि की परिवेश के प्रति उन्मुख दृष्टि उसे कलाकाव्य के पथ पर पत्थर तोड़नेवाली युवती मन्दुरिनी के ऊपर कुछ सीधे की विवश कर देती है। अकिंचन काव्य का उत्कृष्ट उदाहरण प्रस्तुत करनेवाले निराशा-अ-साधारण है जुझार कड़े चले रंगों में पत्थर तोड़ती युवती का चित्र निमित्त करते हैं । इस कविता की मूल विवेचनात्मकता अने निमित्त विपरीत

१) 'दुर्गम' : मूनिषा 'दुर्गम' काव्य : वाग्मिकात्त्व से मुक्ति, पृ० १४

भाव है, जो भाषिक संरचना द्वारा व्यक्त होती है। यह विपरीत भाव विपन्नता और सम्मिश्रता की छेदर सी है ही, पर कविता की भाव-नीमी-रसा पत्थर लोड़नी मजदूरिनी के नौ यौवन और उसके प्रति स्वयं उसकी कटस्थता (जो वस्तुतः उसकी दीन स्थिति की विवशता का प्रतिकारण है। में निहित है। वैजाय की अंजना कवि धारण हो ही जाता है :

नहीं हायादार
पैड़ का जिसके लों डेठी हुई स्फिकार,
स्थान त्त पर क्या यौवन,
नत नयन, प्रिय कम रत का
गुरु लोड़ा हाथ,
कती -बार-बार प्रहार
तामी तरह मालिका बट्टाछिका, प्राकार ।

‘ नहीं हायादार पैड़ ’ और ‘ तरह मालिका बट्टाछिका, प्राकार ’ का वाचना-वाचना होता है। दोनों स्थितियों का विरोध कविता की संरचना को समूह बनाता है। पैड़ कविता में गहन की परिपक्वता होती है, शब्दों की छल्ला-कठिनता उठी है बाजार पर अना व्य धारण करती है। निराशा की संरचना के महत्व पर बड़ पैसाठ रचनाकार का बात को गहराई में मस्तूर करती है। जानकीवल्लभ शास्त्री को छिपे एक पत्र में उन्होंने लोड़नी पत्थर की उठी संरचनागत सूक्ष्मता का उद्घाटन किया है। कुछ और उद्धृत है -

‘ कुछ काव्य समरकर बाप जो छल कल्ले, मुझे विश्वास नहीं । जो गहन भाव, सीधी भाषा सीधे हृदय में बाहता है, वह मोड़ेबाड़ है ।^१

यहाँ ‘ सीधी भाषा ’ में ‘ सीधी ’ प्रयोग प्रष्टव्य है। सीधी जानी कन्ध हृदय-विरोध की प्रकृति है रहित भाषा के प्रयोगकर्ता में नहीं है। भाव और भाषा की प्रकृति पर चिन्तन और उनके समतोल पर बड़ रचना के साथ गहरी स्तरों में संघर्ष रचनेवाला रचनाकार ही कर सकता है। लोड़नी पत्थर के छिपे व्यक्ति की प्रगाढ़ी की लोड़ है, संवेदना की ही दृष्टिपथ में रहे (सा विचार

१) साहित्य का मैं उद्धृत (वर्ष १, की ३, १६७) ।

के बावजूद कि (विदना का साक्षात्कार अभिव्यक्ति ही तो संभव करती है)
तो हम यहाँ वर्णन के भीतर से उभरती हुई व्यंग्य-व्यंगि का स्वर पुनः कहें ।
यह हायावादी कल्पना नहीं है, बल्कि कि दुःखनाशक ने कहा है, वस्तु उस
सामाजिक-आर्थिक विणमता पर व्यंग्य है, जो मनुष्यता का नारा लगाने के बावजूद
व्यवहार रूप में उसका मूल्य नहीं आंखती । सामने बट्टा-लिका-तहमा-लिका है,
पर पत्थर तोड़नेवाली जिस पैड़ के नीचे बैठी है, वह हायावाद नहीं है । यह
वैणम्य तिरछिताष्ट उत्पन्न करता है, निष्क्रिय कल्पना की दृष्टि नहीं करता ।

नहीं हायावाद

पैड़ वल्ले जिके तले बैठी हुई स्वीकार,

‘नहीं’ का वारंभ में प्रयोग जो इस निवीच-भाव को कह देता है ।

पैड़ हायावाद नहीं है, तो न हो। पत्थर तोड़नेवाली जो तो उसी के नीचे बैठना है ।

‘स्वीकार’ में वैसा जादू की कल्पना नियति है मूल सम्पत्ति की व्यंजना है । इस
सहस्रकर्म में एक विचित्र प्रकार की उच्चाश्रयता के दर्शन करना और जो हायावाद
के आव्य-आभिव्यक्ति की दैन बतलाना ठीक नहीं । यह स्वीकार जो के प्राथमिक
स्तर पर व्यंग्य स्थिति को देता है । जो है, ज्ञात है, उसको उस मजदूरिनी की
स्वीकारवा ही होगा, अन्यथा चारा नहीं । जो के अधिक सूक्ष्म स्तर पर इसकी
व्यंजना और गहरी है, जिसे बागे लिया जाएगा ।

श्याम तन, मर बैठा यौवन,

नत नयन प्रिय कर्म रत मन,

इन दो चरणों के आधार पर कवि की दृष्टि की रोमांटिक
कहा गया है । जहाँ तो विणमता दीनता का चित्र है, जहाँ मजदूरिनी के यौवन का
उल्लेख । मर सूक्ष्म विश्लेषण के बाव यह व्याकथित रोमांटिक दृष्टि कविता में
जो-संयमता की दृष्टि करती है और उसे संपन्नता-निर्मलता का वैणम्य प्रस्तुत करने
वाली जो कविताओं से कुछ एक विशिष्ट स्थान देती है । ‘श्याम तन, मर बैठा
यौवन’ पूरी कविता में गुंज झड़ जाता है । उसका तिरस्कार-भा करता हुआ-
कथा यों ही - जो जुनीती देता हुआ ‘नत नयन’ प्रिय कर्म-रत-मन’ का दृश्य
सामने का जाता है । बर्कना के मर हुए यौवन, ऐन्द्रिक दृष्टि की लालसा को
कोई स्थान नहीं है । इस वैणम्य में, सामने-सामने की टकराव में जिनगी की

‘बाहरनी’ सुधारित होती है। यह चित्र कवि ने निरुद्देश्य नहीं प्रस्तुत किया है वरन् ‘भर बैयायोन’ की पारी कोमलता के साथ उस पत्थर की लौढ़नी नारी की तीव्र-संलुपित विनम्रता को और गहरा रंग देना चाहता है। ‘भर बैयायोन’ उमड़ता नहीं है, बैया हुआ है। स्थिति की विवशता और उस पर व्यंग्य प्रष्टव्य है। दृष्टिगत अन्तर एक ही पंक्ति की विविध प्रतिध्वनियों से बनता है। इन विविध दृष्टिकोणों की टकराहट से ही विकास की संभावनाएँ उद्भूत होती हैं। दृष्टान्तपरिह को कभी साक्षात्कृत वाचिजात्य की प्रतीति होती है : कोई न ज़ायादार पैड़ --- के बाद श्याम ल, भर बैयायोन, नत नत, प्रिय ली-रत मन यह पूरा बंध ज़ायावादी शब्द-संयोजन की देन है। ज़ारी पत्थर लौढ़नी वाली के एक अभिजात से लगेवाले सौन्दर्य की दृष्टि होती है, उल्ला काठा-कूटा रंग और पत्थर लौढ़नी हुई मुद्रा अधिक प्रष्ट नहीं होती।^१

स्रष्ट की समीक्षा की दृष्टि यहाँ सीधे वर्णन पर अधिक है, विपरीत-भाव पर कम। यह तथाकथित ज़ायावादी शब्द-संयोजन साम्प्रदाय है, ज़ारी पत्थर लौढ़नी वाली के एक अभिजात-से लगेवाले सौन्दर्य की दृष्टि नहीं होती। वह निराशा और अनिर्वचना के कवि का (कम से कम यहाँ पर) उद्देश्य भी नहीं है। उसकी रचनात्मक वाच्यशक्तता का प्रतिबिम्बन नीचे की दो पंक्तियाँ करती हैं, जिनके कन्ट्रास्ट ने ‘भर बैयायोन’ को संक्षिप्त किया गया है :

गुरु लोढ़ा राध
करती बार बार प्रहार,
सामने तक माछिका कूटाछिका प्राकार ।

कवि की संवेदना श्याम ल, भर बैयायोन है वह नहीं है। ज़ारी एक ही कटक के साथ पीछा जुड़ा होती है। माछिक संरचना का यह रूप, शब्दों की निम्न प्रकृति कवि की व्यर्थग्राही दृष्टि का परिचायक है। पैड़ और तरु माछिका के निम्न और अभिजातकीय जीवन के वैमिश्र्य को उद्घात करती है। वह श्यामा सुखी लोढ़ी से पत्थर पर बार-बार प्रहार करती है, जो बाजीरानों ने प्रतीक रूप में प्रकाश किया है, मानो वह सामने की कूटाछिका

१) ज़ारमुता : काव्य वाचिजात्य से पुक्ति, पृ. १५ ।

पर प्रहार कर रही थी । स्वयं निराशा ने वामसीवल्गुम शास्त्री को छिसे पर्वों में
उन चिन्तियों को इसी प्रकार व्याख्यायित किया है - क्यों तीधा वणन होने पर
भी ल्योड की पीट पत्थर पर पड़ने पर भी, देखिए, किम ताह बट्टाछिमा पर
पड़ती है ? ऐलक के वणन प्रहार के कारण व निदिश है ।^१

यह व्याख्या संगत है । स्पष्ट है कि यह प्रहार पुनोत्ती
है, उलकार है, विवश वात्म-समवेण नहीं । और उपर्युक्त काव्य-चिन्तियों का
अधिक सुन्दरता से अध्ययन किया जाए, तो एक और गहरी अग्नि निकलती है :
जो वह पत्थर तोड़ती पुनोत्ती अपने ' मर बैसा योवन ' पर प्रहार कर रही थी -
उस योवन पर, जो लच्छता नहीं, उम्हता नहीं, जो उसके दैनिक जीवन के लुम्भ
का लंग नहीं बन पाया है । यह स्मरण रहे कि योवन के प्रति यह जाग्रोस वा
तटस्थता भी विनमता की कड़ी पीटों का प्रतिमल्लन है । इस प्रकार भाषिक
गोचना का संवेदनशील और साध ही दुस्त अध्ययन किम निष्कर्षों पर पहुँचाता है,
कहाँ लायावादी शब्द-संयोजन के प्रयोग के बावजूद जिव की वास्तविक पकड़
को ही व्यंजित करता है ।

रही काळा-कूटा रंग और पत्थर तोड़ती हुई जुझा
के अधिक न प्रकट होने की शिक्षायत, तो ' स्वाम तेन मर बैसा योवन ' और ' गुरु
ल्योडा हाथ ' के परस्पर वैगम्य द्वारा जिव जिव को गुँज-गुँज व्यक्त करना चाहता
है, वह काली-कूटी बादि विशेषणों के सपाट कवन में संभव न होता । इस
स्पष्टीकरण के बावजूद यदि कोई इस वैगम्य को कविता का दुर्गुण बतावे, क्योंकि
इसी के कारण भाषा और संवेदना के कलात्मक पक्ष को पकड़ना पड़ता है, तो उसके
वतिरिक्त और क्या कहा जाए कि ' जाहरनी ' की अनिव्यक्ति में दो विभिन्न
जीवन-स्थितियाँ है सम्बद्ध शब्दावली को प्रकट करना दुर्गुण नहीं है । इस पदार्थ-
परक कविता में जामिजात्य का संस्पर्श यथार्थ को और गहरा रंग देने के लिए है ।

पत्थर तोड़ने वाली की सुन्दरता,
गहरा योवन को जो पुनोत्ती मिलती है :
गुरु ल्योडा हाथ,
कती बार बार प्रहार ।

“ भर बैसा यौवन ” के साथ साथ में गुरु-हथौड़ा है, जिससे उसकी बार-बार प्रहार करना है। यही उसकी नियति है। यहाँ दोनों कहीं के अन्यात्मक वैजय्य पर ध्यान दें। एक यह है -

“ भर बैसा यौवन ।

नत नयन प्रिय कौ रत मन ।”

झूरा यह है :

“ गुरु हथौड़ा साथ / करती बार बार प्रहार ।”

हृत्स चीर दीपी, लोमछ चीर कौर यह विपरीत भाव माना है विदना की जोड़ता है।

पारसी रचना “रानी वीर कानी” (नयी पद्य में संग्रहित) में निराशा में देश, भयंकर शब्दों का वाग्व्यपूर्ण प्रयोग किया है :

वीनती है, जौड़ती है, झूटती है, पीसती है,

डलियों के पीछे कने रहते हाथों मीसती है

बार बुझारती है, करकट फैलती है,

वीर पड़ों मरती है पानी । ---

सामान्य का वर्णन सामान्य की शब्दावली में करने की यह प्रक्रिया निःसन्देह परास्त्रीय है, पर जबल शब्दावली की प्रकृति के आधार पर (‘लौढ़ती पत्थर’ तथा ‘रानी वीर कानी’ कविताओं के संरचनागत क्षेत्र को समझ बिना) मूल्यांकन उचित नहीं, जैसा कि पुष्पाधिति ने किया है : “काठी वीर नक्षत्रिणी के साथ वीर पड़ों मरती है पानी” काठी कसीछता वीर” स्वाम तन भर बैसा यौवन “नत नयन प्रिय कौ-रत मन” की कसीछता की अनिवार्यता में कितना बड़ा गुणात्मक क्षेत्र है, यह वास्तव में उलझ किया जा सकता है। एक नम्र कथा की यह अनिवार्यता है, तो झुहरी (लौढ़ती पत्थर) कथा की काव्य-वाग्निवात्य के का प्रयास १३

झूरा निम ग्रीष्म की प्रकण्ड झुहरी का है, जो वस्तुतः झूरा न कबल पूर्वोक्तों की का पूरक करना अनिवार्य व्यापपूर्ण होगा :

१) झरझरा : काव्य वाग्निवात्य है गुणित, पृ० २५ ।

चढ़ रही थी धूप
 गर्मियों के दिन,
 पिवा का कमलाता रूप
 उठी फुछाती हुई हू
 रुई-ज्यों जलती हुई हू
 गद्दे किमी जा गई
 प्रायः हुई दुपहर
 वह तोड़ती पत्थर ।

वातावरण की भीषणता - पूरे शब्दों में क्रांति की तीव्रता -
 जन्मि सारी प्रभावशाली के बावजूद केत के काव्य 'वह तोड़ती पत्थर' के सामने
 उमना जाती है, जो उस नमिक स्त्री की फुछाती हुई हू, रुई-ज्यों जलती
 हुई हू' से कोई प्रयोजन न हो, उसका तो कर्म ही है, दुपहर कर्म में तीन रहना ।
 पूरे वाक्य की परिणामिता ('वह तोड़ती पत्थर') में होती है, जो कवि के
 संरचनागत कौशल को सुचित करती है । ऐसा तब वाक्य-विन्यास कवि की सजा
 तबियना को स्वर देता है । यहाँ प्रायः हुई दुपहर' में प्रायः' का लोचन्य और
 मितकान दुपहर को हल्का नहीं करता, बरन रेखांकित कर देता है, कुछ-कुछ वैसी
 ही, जो कैसी कविता में 'स्वीकार' का प्रयोग नहीं-कहीं उका की अभिव्यक्ति
 के लिए किया जाता है । जन्म के भीतर है प्रकृता और व्यंग्य की संपूर्ण
 ध्वनियां सुनाई पड़ती है, जो 'रानी और जानी' के तीसरे व्यंग्य है कविता भरती
 और जटिल है । एक बार पूर्ववर्ती 'स्वीकार' (नहीं कामादार पेड़ वह जिसे
 नीचे बैठे हुए स्वीकार) की हर पूरे केत से सम्बद्ध करके देती । का विशिष्ट
 संवरना में वर्णार्थ 'श्याम का गर बैठा पीका , और' रुई-ज्यों जलती हुई हू'
 के विरोध में 'स्वीकार' की कर्म-शक्तता दृष्टिगोचर होती, जिनका कातरता
 नहीं है, मुकाबिल का भाव है, तीक्ष्णता है । अन्तिम कर्म में कवि की पूर्ण
 परिणामिता तो है ही, पत्थर तोड़नेवाली का' ने तोड़ती पत्थर' कला सारी
 स्थिति छत्र पर एक बार फिर दोबारा के लिए कबडूर कर देता है -

धातु देता मुँह की एक बार
 उस पक की और देता, चिन्मत्तार

फेकार कोई नहीं,
देता मुँह उस दृष्टि से,
जो मार का रोई नहीं,

यहाँ 'देतार' त्रिपदा की पादगी, उसमें अनुस्यूत लक्ष-वामता द्रष्टव्य है । वह मज्जुरिनी बार बार देती है । हर बार के देने में कितना जेता है-यह द्रष्टव्य है । कितना पुनापन, कितनी जीमाहीनता उसके जीवन में है, वह जो इस चादी और रंगहीन भाषा में समा गई है । जो मार साफ़ रोती नहीं, उसमें दुड़ता भी किसी होगी । वह अपनी स्थिति से सम्पन्नता तो काती ही है (और जो वास्तविकता भी है) ; किन्तु मार साफ़ न रोने में बहुत कुछ कह भी जाती है । यहाँ सहने की उच्चार्यता नहीं है ; चोट का सहने की सीधी शक्ति व्यंजित है । उसी करुणा हमारी उष्यता को बढ़ावा देती है । इसी अथिक् सश्रिय एतानुसृति और क्या हो सकती है? रोमांटिक दृष्टि को कभी प्रतापता छाती ?

श्याम लाल पर बैठा यौवन ' के साथ मिठाकर अंतिम पीनियों पड़े -
' मैं तोड़ती पत्थर । ' अविता की सपन संधाना में यह वाक्य कड़ी गहरी लक्ष-
शायरों विवृत करता है । वह ' पर बैठा यौवन ' की मानों पुकारकर कहता है -
' मेरा कोई उपयोग नहीं । ' वह खी पत्थर - निबीव पत्थर - नहीं तोड़ती,
अपनी जीवित कामनाओं, यौवन के पुन-स्वप्नों का समन कर रही है । उल्लास-उन्माद उन्मुक्ति, निश्चिन्ता को वह भी झुती दे रही है । पूरी अविता में मूक मज्जुरिनी का कण्ठ अंत में ' मैं तोड़ती पत्थर ' के बड़े सादे और संक्षिप्त कथन में छुलता है और सारी विषमताओं, कटुताओं के बावजूद कर्म की निरन्तरता, जीवन की एकात्मिक यान्त्रिकता को उभारता है । भाषा के संक्षिप्त रूप में ही अविता कभी त्रिपदै-प्रतित्रिपदै संभव करती है ।

(' सरीब-सुति ')

' सरीब-सुति ' (१९३५ ई० की रचना का प्रश्न निराका के लिए एक पुनीती है कम नहीं था । इस पुनीती के मूल में लोक-गीति की एक नई काव्य-विधा

(हिन्दी काव्य के संदर्भ में) के प्रणयन का स्मृत्यन्तः साक्षात् न होकर कवि एक मात्र पुत्री शरीर की ज्ञानमयिक मृत्यु से उत्पन्न गीत-विष्णुद की कविता के स्तर पर निराला अभिव्यक्ति थी । कविता न सीमा कि इस पुनीति का सामना करते हुए कवि ने अपनी महसूस सौंदर्य और कृत माणिक संस का परिष्कार दिया है । निराला के इस व्यक्तित्व की प्रतीति करते हुए नन्ददुलारे वात्सवी ने जो वाक्य कही है, वह शरीर-स्मृति कविता के प्रतीक में बड़ी सटीक प्रतीत होती है -

“ कविताओं के भीतर से जितना प्रान्त ज्ञान व्यक्तित्व व्यक्तित्व निराला की का है, उतना न प्रवाद की का है न पंत की का है । वह निराला की की समुन्नत काव्य-साधना का प्रमाण है । ”^१

“ शरीर-स्मृति में शरीरनागत काव्य की भित्ति पर कवि ने वैयक्तिक व्यक्त का विविध जीवन-स्थितियों की सापेक्षता में अभिव्यक्ति दी है, और इस प्रकार शरीर-जीति की संज्ञा से युक्त इस कविता में जीवन के संघर्ष से बनकर बनी हुई साक्षात्, विद्रोह, वास्तव्य, कक्षाप, ग्लानि की भिड़ी-पुड़ी स्मृतियाँ उद्भूत होती हैं ।

कविता का सारंश शरीर के देहावसान के चित्रण से होता है, और कवि की दार्शनिक दृष्टि इस देहावसान जो शरीर की जाविगात्मक तीव्रता से पर दिव्य स्तर पर पहुँचा देती है -

ऊनविंश पर जो प्रथम वरण
 तेरा वह जीवन-सिन्धु-वरण
 तब, तू कर दुःखमात्र तरुण
 जब से जन्म की विद्या बरुण
 गीत मेरी, तब रूप-नाम
 बर दिया कर शास्त्र विराम
 पूरे कर युक्तिर तपस्यवि
 जीवन के लक्ष्यदशाव्याय

‘ जनविहारे पर जो प्रथम प्रण ’ की जीवित जीवितता के माग ‘ तभी , ठीक वृत्तान्त ‘ तरुण ’ की विजयता को रत्नवाला जीव पीढ़ शिल्प का रचयिता है । कल्ले का वह ठण्डाफन कवि की निर्व्यवस्थाता को स्वर देता है । सरोज के कुछ अठारह वर्षों के जीवन की गीता में ‘ अष्टदशाध्याय ’ का रूप देकर कवि ने सरोज को ‘ गीत ’ के जीवन प्रदान किया है, जो इस वैयक्तिक दुःख की सामूहिक संवेद है संयुक्त कर देता है । विकास के इस विन्दु पर यह स्मरण रखना होगा कि यह दार्शनिकता निष्क्रिय नहीं है, जिसमें जीवनानुभूतियों की उष्णता ने महसूस किया बिना तटस्थता की मुद्रा ग्रहण की जाती है, वरन् सजीव जीवन-द्रष्टा का ‘ विजन ’ है और वह बता कि हम बागे देखें, यह कविता की संरचना का ध्येय है, क्योंकि इस दार्शनिक दृष्टि के विपरीत रूप में एकाकी और सापेक्ष न पिता की भावना और अभाव में अधिक समता ला जाती है ।

बागे पुत्री के प्रयाण पर एक वृत्तिय चूड़म और मायिक कल्पना करके कवि ने अपने जीवन के धन्य को महारा रंग दिया है, यद्यपि भावविश्रुत उमड़ जाया है -

जीवित कवि ने, जो शर बपीर
छोड़ कर पिता की पृथ्वी पर
तु मयी स्वर्ग, क्या यह विचार
जब पिता कौन मांग पर
यह क्याम वृत्ति, तब मैं सदाय,
तारुणी कर गह दुस्तर तब ?
कहता तेरा प्रयाण सविन्य
कीर्ण न धन्य था मायिकय ।

सरोज के लिए ‘ जीवित कविता ’, ‘ संजीवन कवि ’ में बहुत मायिक है - वह सरोज, जिसका सारा जीवन ‘ जीवित कविता ’ रहा, उस रूप में प्रस्तुत कविता की अतिरिक्त ऊर्जा देती है । यहाँ ‘ क्याम ’ प्रयोग निराशा की जीवन-विवर्धित (जिसका बागे उल्लेख है) के चन्द्रम में उनकी उत्तरदायित्व-निर्वाह की व्यक्तता की और वृत्ति प्रजा है । सरोज के संदर्भ में ‘ क्याम ’ शब्द इस ‘ क्यामता ’ की ओर गहराई देता है ।

आगे बाद के कुछ क्षणों में पुत्री-निषीन पिता की वान्छारिण
व्यथा और जाधिक दोष के लक्ष्याय जो निराशा ने बहुत स्पष्ट शब्दों में व्यक्त
किया है । कुछ और द्रष्टव्य है -

पत्नी, मैं पिता निरपेक्ष था
कुछ भी मेरे हित न कर सका ।
जाना तो क्याभीपाय
पर रहा तदा संकुचित -काय
उत्तर अन्य जाधिक पथ पर
हारता रहा मैं स्वाधी-समा
शुभित, पहना कर बीनांशुक
रह सका न तुम अतः दधिमुक्त ।

प्रणय के प्रयोग में तो कौन-कौनों ने अपनी व्यक्तित्व के
पक्षों का प्रकाशन किया था, कोई वह प्रकाशन प्रत्यक्ष रहा हो या अप्रत्यक्ष,
परन्तु वहीं क्षणों में ईमानदारी का निमिष करीबाने संकुचित काव्य " वादनी
के प्रति मान्य की निम्नता की बात निराशा ने मुक्तमौली और साथ-ही
साथ ही कवि हो कर सकता था । निरपेक्ष में कौहीनता और घनाभाव दोनों को
व्यंजना है । सीधे वादनी की चिन्मयी (कल, कल्याय, प्रतिस्पर्धा के साम्राज्य में)
किसी विह्वलनापूर्ण होती है, हाका पूरा एकाग्र मे लठ पंक्तियों करा देती है ।
पुत्री को " बीनांशुक " पहनाना और उसे " दधिमुक्त " रहना जो पिता के लिए
तो सुगम हो सकता था, जो " हारता रहा मैं स्वाधी-समा " था । " स्वाधी-समा "
और " बीनांशुक " - दधिमुक्त की टकराहट से काँ की लौक मूँज कुर्ण उत्पन्न
होती है ।

भौतिक जीवन की पुनः-मुषिषाओं के आव का बीच किन्तु
वास्तविक उन्नयना पर दीप्त संतौन-भाव (जो औदात्त कविक स्थायी है) -
दो स्तरों की टकराहट निराशा की लौक कविताओं में सुनाई पड़ी । यहाँ कभी
साधनहीनता के अनुशीलन को निराशा को परिणामित देते हैं, वह द्रष्टव्य है -

यह नहीं पार, मेरी मास्वर
यह रत्नहार-हीनता पर ।

(२४६)

तन्माया, जहाँ है भाव बुद्ध
साहित्य-रत्ना कीरु प्रबुद्ध,
है फिर हुए भी प्रमाण
हुए जहाँ, प्राप्ति की समाधान
पास में तन्माया रस हुआ कल
गद्य में पद्य में समाव्यक्त ।

साहित्यिक जीवन के विविध-धातु-प्रतिधातुओं के बीच अपने कर्मों
न फुलनेवाले व्यक्तित्व का साधन कवि ने इस पंक्तियों में किया है :-

एक साथ जब शत धातु पूर्ण
जाते हैं फूल पर तुल्य पूर्ण ।
देखता रहा मैं बहुत कल
कह कर-नीम, कह रण-कीरु

ऐक्य का सारी छूटता, कर्मता के भावबुद्ध स्नेह-भाव की स
बकी लम्बाई और दृष्टि की लम्बाई की कृपित और अपने अस्तित्व व्यक्तित्व की
व्यक्ति के प्रांग में ऊँचा उल्लास निराशा की गविदनागत पकड़ और सटीक
वर्णन-मदति का पुष्प है -

पुत्री भी, पिता गेह में स्थिर,
होड़ने के प्रथम जीणी बिना ।
वाँपुओं पकड़ दृष्टि की लम्बाई
पूरी न हुई जो रही कल
प्राणों की प्राणी में बकर
कहती लु-लु उवाँस में नर :
समकला हुआ मैं रहा देख,
छटती जो पल पर दृष्टि टक ।

होड़नीय के इस तमन साक्षात्कार में निराशा व्यक्तित्व की
साधन-की प्रतीक होजाती (पर वस्तुतः कही कीराम) प्रगाढी का उपयोग
करते हैं, जो समसाधक कविता के चित्त की एक प्रतिनिधि विशेषता है । इसका

साक्षात्कार युग-कवि के प्रति गतानुगतिक विचारों के पीछे का गतिविक्रम
व्यक्तियों द्वारा अपेक्षापूर्ण व्यवहार में किया जा सकता है :-

लौटी रचना ऊपर उदास
ताकता हुआ मैं दिशाकार
पैदा प्रान्त में दीर्घ प्रहर
अतीत करता था गुन-गुनकर
संपादक के गुण, तथाभ्यास
पास की नीपता हुआ पास
काल फैकता हार-उपर
भाव की बड़ी पूजा उन पर ।

“ अतीत करता था गुन गुनकर / संपादक के गुण , ” में
जो हल्का विनीत-भाव है, वह कवि जीवन के अभाव को और तिक्त कर देता है ।
तन्मय तीन पंक्तियों में पास नीपने और उन्हें हार-उपर फैकने का उल्लेख कवि के
मानसिक क्रन्द को स्वर देता है । यहाँ उपप्रेत की कुछ हल्की-फुल्की श्रमाओं को
लंकित किया गया है ।

निराला ने अपने व्यक्तिगत जीवन में विकृतियों पर प्रकट
सांख्यिक प्रकाश ही नहीं किया, बल्कि अपने वाचन से उसे चरितार्थ भी किया ।
यह अंश प्रष्टक है, जिसमें पत्नी की मृत्यु से रक्षाकी कवि अपनी जुण्डली में पूरे
विवाह का उल्लेख देकर अपनी प्रतिक्रिया करता है :-

पह लीसु हुए गुन दो विवाह
हैता था, मन में बड़ी चाह
संछिन्न करने की माग्य-वैक
देता मविष्य के प्रति लौक ।

पुनर्विवाह न करने के विचार को कायान्वित करने के लिए
उन्होंने माग्य-वैक को संछिन्न करना चाहा । का विचार के बाद फिर निराला को
कोई नहीं दिया सका था । किन्तु खीर का वाक्यार्ण प्रकट होता है, एक

फिर सोचनी पड़ी है। उस की इस विधा की मुझे सही-सही समझा एक मोड़ दे
 देती है। सामान्य वर्णन की भाषा में पूरी प्रभावशालिता के साथ समुचित स्थिति का
 ज्ञान सारास्वतीय है :

दृष्टि की शक्ति
बायी पुतली तु तिल तिल तिल
बायी, मैं हुआ पुनः पतन
सौभसा हुआ विवाह बन ।

यहाँ 'शिथिल' बोर' तिल-तिल-तिल' की तुल्य बड़ी
 वर्षापूर्ण है। सारंगभित्त शब्दों में निराशा ने गंभीर बात कही है। जाया का
 पर आकाशनी / उन नयनों का ' है संतुलित होकर वे पुनर्विवाह के प्रश्न को
 एकबारगी टाल नहीं सकते थे। पर आसी पुतली तु तिल-तिल-तिल / होती
 के चित्र ने उन्हें एक स्थायी निर्णय को बाध्य कर दिया, क्योंकि वे इस तथ्य
 से अवगत थे कि पुतली का यह 'तिल-तिल-तिल' हास्य पिता के पुनर्विवाह
 (दूसरे रूप में अपनी पुन-पुविवा की प्राथमिकता) द्वारा मन्द हो जाया।
 अन्त में विवाह की बंधन मानते हुए कवि ने स्थिति के अन्त की इस प्रकार समाप्त
 किया है -

कुछही दिता, बीछा -- र - की --
बाथी तू दिता कहा, " बीछा "

“ सरोज स्मृति ” कविता जहाँ एक और कवि के कठि-
विरोधी जैसे व्यक्तित्व को व्यक्त करती है, वहीं वह उनके व्यक्तित्व का
परिपूर्ण मनीषा का विस्मरणीय रूप प्रस्तुत करती है (जो एक मान में
वैदिक कृत व्यक्तित्व स्मरणीय उपलब्धि है) । वास्तव सरोज के यौवन-चित्रण से है ।
पुत्री है प्रत्यक्ष संवेग होने के कारण चित्रण में विशेष सावधानी रखनी थी । यों
कवि चाहता, तो उस प्रेम की अवतारणा ही न करता, बड़ी निर्दोष रीति
से उस नायक स्थिति को पोर कर देता । पर निराशा भी अन्य बहुत-सी बातों में
जमाव है, जैसे ही युवापुत्री के सौन्दर्य और माध-काय के परिवर्तन के वर्णन में भी ।
कहना न होना कि वर्णन की यह सफाई कवि का समर्थ मान्यता का प्रतिकारण है ।

‘घाघलराग’ और ‘जागी फिर एक बार’ (२) के तीसरी गायक निराशा कवि कन्या के जीवन का चित्रण किन्हीं लोभल, सुन्दर और सुकुमार शिबों के माध्यम से करती है, यह द्रष्टव्य है :-

धीरे-धीरे फिर कटा राग,
वाद्य की केशियाँ का प्रांगण।
कर पार, कुन्त लालप्य पुषर,
वायी, लावण्य-भार धर-धर,
काँपा लोभलता पर सस्वर
ज्यों माछोर न वीणा पर।

धीरे-धीरे परिवर्तमान जीवन का लक्ष्य कि सुकुमारता की लोभलता बताता है, वह तो निराशा की अपनी अभिव्यक्ति में निहित कवि की वी, उसके साथ कन्या का पिता होने के कारण वह लक्ष्य लक्ष्य रह सके, उसका भी पूरा-पूरा ध्यान रहना था। न वीणा पर गार बानेवाला माछोर का शिब कवि के दोनों संतकों को पूर्ण करता है। वीणा के साथ ‘न’ विशेषण के प्रयोग में शेष के प्रत्यक्ष जीवन की व्यंजना है। लावण्य-भार के लोभलता पर धर-धर काँपी में एक बंकिम शब्द है, जो युवावस्था में क्रांति स्थापन करती सुन्दरता की घोषित करता है। माछोर गीत मायी का मृदु राग है। लक्ष्य लोभल स्वरों का प्रयोग होता है। इस राग में शेष के लावण्य की उपमित कर कवि ने युवावस्था की संकोच-मिश्रित गीतता, स्वर की मृदुता की अभिव्यक्ति दी है।

यह कवि-दृष्टि का शब्द और शिल्प परबल्लभ बहिष्कार है, जिसके परिणामस्वरूप वह एक शिब का प्रयोग कर वर्णन की विराम नहीं दे देता, अपितु और जारी बढ़ता है :-

नैल स्वप्न ज्यों तु मंद-मंद
कुटी ऊँचा जागरण-वंद,
काँपी पर निव बाँकी-भार
काँपा कन, काँपा निद्र, प्रणार।
परिचय-भरिचय पर किता कल
नन, पुष्पी, पुन कठि-किलक-कल

विव्यता और वायु की अधिक गति से कवि पैदा है । परिवर्तनात् यौवन के लिए नैऋत्य का निर्देश ही लोचन का है । नैऋत्य प्रातःकालीन जागरण के रूढ़ में परिणत हो जाता है । कवि-दृष्टि तरीक के यौवन-वर्णन को भी छवि रूप में देती है । प्रातःकालीन जागरण के गीत की भाँति छावप्य-भार ही युक्त यह यौवन समुची दृष्टि से संभव है । कन्या के रूप का यह दृष्टि-व्यापी सौन्दर्य लक्षित कर कवि ने जो वाच्य को अनुष्ण रखा है । मृत कन्या की स्मृति के आवेग से तटस्थ होकर ही ऐसा चित्रण किया जा सकता है था ।

यह सौन्दर्यात्मक रूप ही रह जाता, और कवि मुसी के शारीरिक विकास के साथ साथ-साथ के परिवर्तन को न पकड़ता । कवि ने इस युग को पकड़ा है -

क्या दृष्टि । ललत की सितल वार
ज्यों मीनावती उठी अपार ।
उमड़ता ऊँच को वह सलील
कह छमछ करता नील-नील,
पर क्या देह के दिव्य बाँध,
छलता दुर्गा के साथ-साथ ।

“ क्या दृष्टि ” के बाद का विस्मय-जीमक विराम बड़ा ही व्यर्थपूर्ण और सुझाव है - जो कवि शब्दों में उस वर्णन की अभिव्यक्ति नहीं दे सकता । प्रसाद के द्वारा बड़ा के सौन्दर्यात्मक में - वाह ! वह मुक्त ! गरिष्ठ के व्योम । बीच का धिरे ही कमश्याम “ (कामायनी) में वाह ” और वह “ मुक्त ” के बाद के विराम ही स्थिति के द्योतक है ।

उस अपार मीनावती के रूप में कवि भी अपनी अपार अभिव्यक्ति कामला की व्यंजना करता है । विश्व के नाजिक-कण में पर्यवसान का यह लक्ष बड़िया उदाहरण है । “ मीनावती ” प्रयोग ही अपने में अत्यन्त साधक है । पाताछ का कहना है वह बात नहीं जाती । मीनावती की अपार क-राशि कमी सुन्दर गति से ऊपर उठती हुई भी पर्वत को हूँ ऐसा वाच्य है । पर पृथ्वी की एक निश्चित सीमा कभी बाँध है बीच जाने के कारण वह लक्ष्मण की गति से लक्ष्मण लगती है ।

यौवन-काल में एक ओर कमलता, ऊँचा और उल्लास रहता है, दूसरी ओर
 व्यवसाय-व्यवसाय लज्जा भावों पर बहुत रहती है। इन दो विपरीत स्थितियों की एक
 साथ-व्यवस्थाति के सूत्रक यौवन की मीमांसा की है कि वह ने बड़ी सुकुमारता से
 व्यवस्थापित की है। किंतु जो माणिक्य कर्म की संयुक्त स्थिति का रूप में होती
 या कहती है कि शरीर के सारूप्य की माःस्थिति और व्यापक मीमांसा की उमड़ा
 तथा साथ का संरक्षण हो गया है :

पर क्या देह के दिव्य-बाँव

लज्जा दुर्गा से साथ-साथ ।

ये शरीर के कवि की कल्पनात्मक पकड़ के बहियाँ उदाहरण है।
 शरीर (या व्यापक रूप में यौवन-काल) की सलज्ज स्थिति की, निम्नलिखित
 घटनाओं की बड़ी संवेदनशीलता से कवि ने प्रस्तुत किया है। इस स्थिति की
 व्यवस्था प्रसाद ने लज्जा के प्रसंग में विश्रुता और उदात्तता के साथ व्यक्त किया
 है। " स्थिति का जाती है तरह की / कर्मों में पर कर जोरना " या " तुने
 में लज्जा देती है / पलकें जोरों पर मुकती हैं " उदाहरण है।

पुत्री शरीर के सन्दर्भ में " बाँव के साथ " दिव्य " विविधता
 मानिमात्र है। प्रेम की लज्जा है ? साथ-साथ । दृष्टि की दृढ़ता की लज्जा-
 प्रयोग का कहती है। निराशा की लज्जा की पकड़ (संवेदना के परिच्छिन्न में) जिसकी
 पुस्तक की, यह प्रस्तुत कर में प्रष्टव्य है। लज्जा के लज्जा करने, देह के दिव्य बाँव
 की बाँव, " दुर्गा के साथ-साथ लज्जा " की वास्तविकता की लज्जा की गति सजीव
 का देती है। लज्जा का लज्जा के लज्जा में " राम की लज्जा पूजा " की ये पंक्तियाँ
 याद का जाती है, किन्हीं भाव और लज्जा-व्यक्ति का संरक्षण हो गया है -

ज्योतिः-प्रसाद-स्वर्गीय, - शांत-कवि प्रसाद स्वीय,

जानकी कर्म-कर्मिय प्रसाद के लज्जा ।

कहा है, शरीर की दुर्गा मुक्ति की कवि विवेकता पत्नी की स्मृति
 से संयुक्त कर देता है। पुत्री और पत्नी के कठ-स्वर की संगति का अनुभव
 निराशा का कर्म है -

फूटा था प्रेम कठ ! - स्वर

गों की स्मृति का कर्म है ।

(२५२)

जाने मैं और अधिक वात्सीय वातावरण की दृष्टि करते हैं :-

हा फिता कण्ठ की दृष्टि धार
उत्कलित रागिनी की बहार ।
उन जन्मसिद्ध गायिका तन्वि,
मेरे स्वर की रागिनी यन्त्रि
साधार कुछ दृष्टि में गुपर,
सम्पन्न मैं क्या संस्कार प्रसार

दिवंगत पुत्री के प्रति अपने स्वाभाविक माय-वेश को बहुत कल्पनात्मक
संयम के साथ परिश्रमित करके ही इस तरह की पंक्तियाँ लिखी जा सकती थीं ।

जाने कवि ने विवाह-योग्य कन्या के लिए पिक-बाजिका का भाव-चित्र
प्रस्तुत किया है, जो मार्मिक तथा यथार्थ है :-

जाना वह पिक-बाजिका प्रथम
पाठ अन्य नीड़ में का सज्जाम
होती उड़ने को, क्या स्वर
मर जाती अनित्य धीन प्रान्तर

कन्या के पराधर्म की व्यथना के लिए दूधरे पक्षि के नीड़ में फलियाली
पिक-बाजिका का भाव-चित्र कल्पना के तर्ही उपयोग का द्योतक है ।

कवि पुत्री की कवि को फिर सम्पन्न करता है, 'कुछ-कुछ पूर्वाश्रित -
'मेरे स्वर की रागिनी-यन्त्रि की तरह':

तु तिली दृष्टि में मेरी हवि,
जाना तू मैं तेरा प्रिय कवि,

रचना के उत्तर में प्रेक्षी को और अधिक ने स्थान दिया है । प्रताप
के लोचन में यह प्रतीति मिलती है, स्वयं निराशा में इस प्रतीति के प्रचुर स्थिति है,
जो निम्न की उदाहरणों में -

मेरे लवण रूप से रँग ल

फिर नाम के भी निकल

('प्रिया के प्रति -' जनामिका)

सुन्हीं गाती हो अपना गान,
ज्ये में पाता है सम्मान ।

(' गीतिका', गीत सं० ४४)

किन्तु पुत्री के संघर्ष में यह लक्ष्य दृष्टि की ग्राह्यता और व्यापकता का प्रतीक है । ' कठोर पितृता ही पूर्ण होगी, भोगने वाली और रचनेवाली मनीषा का पृथक्त्व उसी उतना ही अधिक होगा । सलियट का यह कथन निराशा के अन्तर्गत ' शरीर-स्मृति ' पर जितना लागू होता है, उतना उसकी अन्य किसी कविता पर नहीं, क्योंकि इस कविता की प्रेरणा भीष्मा की अपनी तीव्र वस्तु है, पर जो रचनेवाले की दृष्टता प्रकटीय है । पुत्री के प्रति यह अश्रम दृष्टि ही लगे ' चक्र' ' सुखीदास' काव्य की रत्नावली का एकमात्र ऐसी-सा व्यक्तित्व प्रस्तुत कर सकती थी -

जागा, जागा, संस्कार प्रभ,
रै गया काम तत्क्षण वह कठ,
देहा वामा, वह न थी ऊँच प्रतिभा वह,

' शरीर स्मृति ' में लगे का वर्णन द्रष्टव्य है :

उन्मत्त-गुन्म तज किता कुंज
तरा पल्लव-कलियुक्त पुष्प-पुंज
बह ली एक ज्ञात बात
सुगती बेश-सु नवल नास,

' बह ली एक ज्ञात बात ' में दीर्घ स्वरों की जागृति है वायु के जवाब प्रवाह की पूर्ण किया गया है । ' ज्ञात बात ' का प्रयोग कड़ा-ही सुदृढ़ और सुन्दर है । जीवन की अस्पष्ट और सूक्ष्म भावनाओं को कड़ा है स्वर पर उतनी ही अस्पष्ट और सूक्ष्म रूप में कवि ने चित्रित किया है । रचनेवाला और भाषा की संयुक्त प्रकृति की पहचान ऐसे ही लोगों में की जा सकती है । शारीरिक और मानसिक कवि के चित्रण का अन्तर्गत कवि किा डंग है करता है, वह उसकी समझता और भाव की शारीरिक रचना का परिचायक है :-

देसती सकल निष्कलक मन
तु, समता में तरा जीवन ।

ऊपरी दृष्टि से साधारण-सी प्रतीत हो-जाती, किन्तु कविता की विशिष्ट संरचना से अर्थात् इन दो पंक्तियों के सूत्र में कवि ने यौवन के प्रति पुत्री और पिता की भावात्मक प्रतिक्रिया गूँथ दी है । परोक्ष जगत् समस्त शारीरिक और भाव-जात-तीव्रणी परिवर्तन को देख रही है, समझ रही है, और पिता 'समझना में तैरा जीवन' के रूप में पुत्री के प्रति अपना उत्तरदायित्व महसूस करने लगा है, जिसका स्पष्ट संकेत परोक्ष की नानी से बचन में मिलता है -

साथ में कहा उस एक पिता
पैसा का नहीं हमारा कस
पालना-पोषना रहा काम
देना परोक्ष को धन्यधाम
शुचि वर के का सुछीन लम्बर
है काम तुम्हारा फसील

कवि और उसके परिवेश का ताव पुनः कारम्भ हो जाता है । परोक्ष का विवाह करना है, किन्तु कान्यकुब्ज-कुल की लड़कियों और वैवाहिक तीर्थों की कट्टरता से कवि की उन्मुक्त मान्यताएँ भट नहीं खाती -

सौचा मन में हत बार-बार
ये कान्यकुब्ज कुल-कुलांगार
रखा कर पत्तल में कीं हैद
हकी का कन्या की-सेद
इस विजय-जेलि में विजय ही फल
यह दग्ध मरलस्थल नहीं सुक ।

परिवेश के प्रति सजा दृष्टि के बिना इस पंक्तियों की व्यतारणा नहीं हो सकती थी । तबहीं का विन्यास कवि के बाह्योत्तर की उन्मुक्त अभिव्यक्ति कर देता है । 'कुलांगार', 'खाकर पत्तल में कीं हैद' की प्रयोग व्यञ्जित प्रेमा के परिचायक नहीं है, अपितु समाज की गतानुगतिकता, पातक्य पर प्रहार करते हैं । जीवन की पंक्तियों का तीव्रता देने योग्य है । मानव की परिवर्तित मनोवृत्ति के अन्तर्गत निराशा के मन में एक बार फिर समकालीन का विचार उठता है - जो पल

पुनर्पिपास की ओर उनका मन कुछ मुका था, किन्तु व्यक्तित्व की प्रसर धरना उन्हें अपनी ओर खींच लेती है :-

फिर सोचा - मेरी फलंगण
गुजरी फिर राह पत्ती सोम
होगा, मुकामी, वह ठीकरीति
कर हूँ पूरी, गो नहीं भीति
कुछ मुझे तोड़ने मत विचार
पर पूर्ण रूप प्राचीन मार
ढोते में हूँ अनाम, निरुप्य,
जयिगी मुकामे नहीं विनय
उतनी जो सीमा के पार
सौदाग्र-नय की, निरापार ।

भागा की एक विशिष्ट बानगी पित्ताने के लिए यह पूरा कंठ उद्भूत किया गया है । निराळा ने जहाँ स्तैषिक काव्य की परिवर्तित भागा की उसकी पूर्ण संभावना पर पहुँचाया है, वहीं भागा के बोलचाल के रूप को पूरे आत्म-विश्वास के साथ अनायास है । सब तो यह है कि सविदना और भागा की सविदा प्रकृति को जितने व्यापक संदर्भ में निराळा ने पहचाना है और उनके अनुकूल काव्य-रचना की है, वह वास्तुनित भाव-बीज में स्मृतनीय है । यों प्रवाद का काव्य भी व्युत्पन्न और अभिव्यक्ति की संवृत्ति को प्रकट देने में अग्रणी है ; किन्तु वह अग्रगमिता एक विशेष स्तर की है, उसमें निराळा अभी विविधता नहीं । यह दूसरी बात है कि उस विशेष स्तर को प्रवाद ने अपनी पूरी गहराई में संस्मरी किया है । " सरोच-स्मृति " के इस कंठ में एक पंक्ति को तोड़कर दूसरी पंक्ति में पहुँचने की जो प्रक्रिया है, वह प्रवाद की दृष्टि तो बरती ही है, उसके अतिरिक्त निराळा के " मत विचार को तोड़ने " के निरुप्य को भी अभिव्यक्ति देती है । " गो " के सार्थ भीति ("गो नहीं भीति") का प्रयोग साक्षात्पूर्ण है । " गो " ठंड बरनी का अर्थ है, " भीति " संस्मृत की मासवाची संज्ञा । इन दोनों की समीपता है जहाँ वास्तवीय की-बी अस्पता संभव हुई है, वहीं प्राचीन मार को ढोने में अनाम

(सुद्ध स्वरा पर शब्दों के विस्तृत प्रयोग की गंभीरता के प्रति तनावर छिद्र)
 वास्तव गत विचार को तोड़ने के लिए उद्यत कवि के सबल व्यक्तित्व की स्वर मिठा
 है । जो वह साहित्यिक प्रयोग अपने में कवि की गहरी मनोवृत्ति को मूर्ति करता है । अन्तिम
 शक्ति पंक्तियों का विपरीत अर्थप्रष्टव्य है -

+ + + + निश्चय
 जायेगी मुझमें नहीं विनय
 उल्टी जो रैता की पार
 लोहाड़ -जै की, निराधार ।

वह विनय, वह समकीता, वह स्वीकृति, जो कुम-मदुक्ता
 के स्वर-मै-स्वर मिठाती है, निराधार को मान्य नहीं । वह निराधार है । ऐसी
 गतानुगतिक विनय-भावना है तत्कालीन उन्नत स्वातन्त्र्य कवि के लिए अधिक
 वीर्य है ।

इसके पश्चात् अपने गठन में एकदम वास्तुनिक और प्रयोगवादी
 भाषा के जिज्ञा प्रोत्साहन का प्रयोग करते हैं, वह शब्दों को ठोकर लगाते हुए उनकी
 विकासमान व्यक्तित्व की बड़ी सहज अभिव्यक्ति करता है । अपनी इन पंक्तियों
 के लिए 'सही-सुविधि' भाषा और संवेदना दोनों स्तरों पर विशेष उल्लेखनीय है -

वे जो यमुना के ही क्यार
 पद-कटे जिवाह के, उधार
 छाये के मुत ज्यों, पिये तै
 करीबें जूँ ते सकेल
 निकल, जो छै, बीर-गन्ध,
 उन चरणों जो मैं क्या के,
 वह प्राण-प्राण ते रहित व्यक्ति
 ही पूँ, ऐसी नहीं लकि
 ऐसी छि है गिरिजा-विवाह,
 जाने की मुकली नहीं बाह ,,

हे साधुपूर्ण प्रयोगवादी कवि ही जाने पहचाने हुए

की ठेठ, वैसी जगह को काव्य में स्थान दे सकता था । इन पंक्तियों का मिश्रण विरलुह जने ठेठ का है । कला व्यंग्य की निष्क्रिय न होकर जोर जोर गुजरने की आभासा निर्भीक लक्ष्मी को गायी जाता है । कान्धुब-रुह की परंपरागत सड़ी-गली मान्यताओं और अंगत आलस्य के प्रति जय का विद्रोह हायावादी उपमानी-पे निन्न, नितान्त ऐसी उपमानी का प्रयोग करता है । ये घर, फिली पिवाह फट चुकी है और जिसे पूत उबार लगेवालों के मुह की तरह कान्तिहीन फेरे हैं - यहाँ तक तो गंभीर है, पर जब निराशा ' पिये तेह / कारीये जूते पे तरेह निरले की ठेठ, और गैर का प्रयोग करते हैं, तो एकबारगी उनकी, कप्रतिम गवैदना और रित्यन्त हाहा की सराहना करनी पड़ती है । शिव पे गिरिजा-विवाह का द्रष्टव्य वैमिश्रित है । यह केवल व्यंग्य और भी काव्यपूर्ण का निमेष जाता है, जो शरीर की मृत्यु की पुच्छमूमि में रखकर हम छो देवते हैं । करुणा और व्यंग्य का यह सजात्यक रिश्ता, ' शरीर-स्मृति ' की विशिष्ट उपलब्धि है, और निराशा काव्य की एक मुख्य वृत्ति है । *कैलीजी की उक्ति ' Tales of misery told in joyful style '* नम की कहानी मजा है-कैर कहना यहाँ मुखरित हो उठी है । करुणा के वातावरण में विनोद-व्यंग्य की का अवतारणा है करुणा और अधिक मायिक हो जाती है । कारीये पूत का यहाँ उल्लेख एक्सुप बहुत विनोदपूर्ण है । वह एक फाटते हुए व्यंग्य की गृष्टि करता है - चमरोया, जो मोह किस्म का देशी फूता होता है, जो बेहद कड़ा होता है और जिसे मुठायम करने के लिए तेह पिठाया जाता है । ये सारे उदाण उच'रिज' के ऊठ-जुल व्यक्ति पर भी लागू होते हैं, जो निराशा के आलोच का निहाना बना है और जिससे उन्हें अपनी गिरिजा का विवाह नहीं करना है । हायावादी काव्य के संदर्भ में का विविध माव-स्तरीय रित्य की अनुपमता बिना किसी अतिरंजना के सत्य है, जिसमें सीन्धवी, करुणता, करुणा और हास्य-विविध विरोधी रूपों की समाविष्टि हुई है ।

अन्त में निराशा कव्य का विवाह अपनी मनीवृत्ति के अनुसार एक सत्ताधिकारिक मनुष्य के करते हैं । इस विवाह की स्वयं कवि ' सामुल नमर ' विशेषण प्रदान करता है :

(२५)

देता विवाह जामुल नल

जुग पर जुग पड़ा कल का जल

“ कल का जल ” कभी विरिष्ट सन्दर्भ है मांगलिकावाचरण का प्रतीक है । एक बार पुनः निराज नवधू के मन में कन्या की सुलभ छवि संवित्त करते हैं :-

देखती मुझ तु ऐसी मंद

होंठों में बिजली फँसी स्पंद

उर में भर फूली छवि सुन्दर

प्रिय की कलम झंगार - मुल

विवाह के सामा नवधू की सुकुमार मनःस्थिति को छवि में सुकुमार शिल्प में लयायित किया है । कन्या के रूप में एक स्पंदन भर कर पति की सुन्दर छवि फूली ली । यहाँ ‘फूली’ के प्रयोग में उस छवि के साध सरोज की रागात्मक खलीनता व्यंजित होती है । साध-ही एक गतिशील बिंद की सजा हुई है । वह छवि की ऐसी थी - स्पंद उर में भर --- जो सरोज के पति का मौन झंगार मुखरित हुआ हो । कुछ छवि का केंद्र की विस्तार देता है -

तु जुली एक उज्ज्वास-रंग

विस्वास-स्तब्ध नैव का-का

नत नसी है बाजो क उतर

कौंटा क्वरों पर धर-धर-धर ।

सुकुमार उज्ज-विस्वास और जुहु व्यंजनों का प्रयोग वधू के मन, नम, क्वर में धीरे-धीरे स्थान बनाते विश्वास और प्रेम के भावों को स्वर देता है । यह निराज की विकसित भावना और संवेदना है, जिसके परिणामस्वरूप वे एक और ‘जुही की कली’ में उद्गम प्रणयानुभूति को मूर्ति कर लेते हैं, और झुरी और मुनी के प्रीति भाव को दिव्य संवेदन शीतता से प्रस्तुत करने में एकजुट हुए हैं । वैष्णव कलाकार के लिए सत्यता की जमाना हर प्रसंग में साफ़ होता है । निराज काली की बाह्य प्रतिक्रिया में नव-मंड में सरोज के प्रति कभी विराट-सुकुमार पाव को व्यक्त करते हैं !

देता मैं वह मुक्ति-धीति
 और कौत की प्रथम गीति-
 झुंकार रहा जो निराकार,
 उस अवस्था में उच्छ्वसितकार
 गाया स्वर्गीय प्रिया-संग,
 भरता प्राणों में राम-रंग
 रति-रस प्राणों पर रहा बही,
 बाजार बरकर बना रही ।

बड़े दिव्य स्तर पर निराशा ने कन्या का वधू रूप प्रतिष्ठित
 किया है । वे उस दुःख की स्वर्गीया प्रिया की स्मृति से संपृक्त कर अपनी उपास
 कीवृत्ति का संकेत देते हैं । शरीर रवीन्द्र के स्वरी में यहाँ न माता है न कन्या ।
 है, वह विराट् सौन्दर्य से युक्त है ।^१ निराशा ने इसके लिए बड़ा जोर
 भावपूर्ण बिंदु दिया है - ' और कौत की प्रथम गीति-झुंकार', जो कवि ने अपनी
 स्वर्गीया प्रिया के साथ गाया है । जो है तब यह कलकलाता दुःख बताता है -

हो गया व्याह वात्सीय स्वजन
 कोई है नहीं, न कामन्धरा
 या मेवा गया, विवाह-रंग
 पर रहा न पर निशि-दिस वाग
 प्रिय मीन एक संगीत परा
 नयवीकन के स्वर पर उतरा ।

मीन की प्रभावशाली निशि-दिस वाग पर मनेवाले विवाह-रंग
 से यहाँ अधिक तीव्र और गहरी हो गई है, क्योंकि अपने पिता के स्नेह का प्रीति
 उड़ रहा है । सुखता के बजाय मीन की अवस्थिति भी सकाकी पिता के
 वकान्त ममत्व की प्रतीक है ।

पूरी निर्मिता है पुत्री के जीवन-क्रम की वस्तु करने के बाद
 निराशा उनके निम्न की दुःख पटना को दुःख की पंक्तियों में स्थान देते हैं ।

१) नर माता, नर कन्या, नर वधू, सुंदरी कन्या,
 है मेमसाहिनी ज्योती ।

इसी शक्तियों, वक्ताओं, प्रचारों की अभिव्यक्ति के बाद पुत्री की मृत्यु, ने उत्पन्न शोकानुभूति केवल उन दो पंक्तियों में स्थान पाती है, जो जीव की गंभीर भित्कण-भूति को व्यक्त करती हैं -

दुःख ही पीडा की भाव रही
क्या कहूँ तब जो नहीं रही ।

इस अन्तिम कृत में भी कवि की अनुमतिगत तीव्रता है, जो तटस्थता के वातावरण को पीछे का देती है, पर प्रगल्भ दुःख बिना - 'क्या कहूँ तब जो नहीं रही ।' पर इसके बाद भी स्नेह-कातर पिता अपने को और अधिक दूरा में नहीं रख पाता :

हो रही कर्म पर प्रज्ञात्
यदि धर्म, रहे नत तब माय
जब कर्म पर, भी कार्य तब
हों प्रष्ट शीत के-से सत्यतः ।
कर्म, गत कर्मों का क्षीण
कर, करता मैं तेरा क्षीण ।

ऊपर-ऊपर है प्रतीत हीनता ही का मायुक्त सरलता
में सतत संवर्णशील जीव की विचित्र मःस्थिति और दोष-भाव की व्यंजना
हुई है । ईमानदारी, सिद्धान्त प्रियता, हीनता की पराजय के विह्वलनापूर्ण
भौतिक सत्य को निराशा में उबाकर दिया है । ये कथार्थ की इसी गहरी पीठ से
पीड़ित होकर क्षीयमान कर्मों पर प्रज्ञात् होने की कामना करते हैं और मुक्तकन्या
का क्षीण पिछले कर्मों से करते हैं । जीवता के आरंभिक कृत का दार्शनिक बालीक
कथार्थ की इस पहचान के जाने भी सत्य ही क्या है । यह क्षीय की अधिक
मानवीय और जीवित काव्यात्मक परिणति है ।

(' राम की शक्ति-मूर्ति ')

' राम की शक्ति-मूर्ति ' (१९३१ ई०) में काव्य की अस्वाभाविक टुकड़ाटुकड़ा और ऊँची उठाने के लिये उसकी सक्रिय गहन-शक्ति को उद्घाटित करते हुए निराशा की काव्यभाषा में जहाँ सड़ीखोली किन्हीं के इतिहास में निजी मौखिक प्रवृत्ति तथा अतिरिक्त सामान्य के अविस्मरणीय क्षणों की विकसित किया, वहीं भाषा को भाषा की वास्तविकता के रूप में एक गौण स्थान देखा, मुख्य वैयक्तिक है रहित समीक्षा-दृष्टि का प्रत्याख्यान भी किया । पूरी कविता में कहीं भी अनुभूति का कल्याण या जीवन्त का स्वरूप दृष्टिगोचर नहीं होता । यह कवि की एक स्पष्टतम उपलब्धि है, और इस उपलब्धि के फल के फलान की को सतती है, जब ' राम की शक्ति-मूर्ति ' में भाषा के साथ गहरे स्तरों पर जुड़ी हुई कवि-वैयक्तिकता पर ध्यान दिया जाये । राम और रावण के पौराणिक आख्यान को कवि के सज्जन शिल्प ने अस्वाभाव की टुकड़ाटुकड़ा और ऊँची व्यक्तित्व के उगीर्ण होने की दिशा में भी मोड़ दिया है, वह भेला के इतिहास को विस्तार देता है । जो संघर्ष (जिसे मुख्य स्तर पर नखरता की अनुभूति से जाग्रत मन और उसे अपनी विविध मानवीय क्षमताओं द्वारा आखिरी क्षण की भेला का भी समावेश है) के बिना जीवन बेजान, गतिहीन-ता प्रतीत होता है (और यही तो मानवीय जीवन की विशिष्टता भी है,) जो ही कविता (जो दर्शन और विज्ञान की जीवन्त जीवन के अधिक निष्ठ, अत्यन्त ऊँचे अधिक जातीय है और जिसका कारण उसका अन्तर्गत शिल्प है) भी भाषा के लक्ष्य के बचाव अन्तर्गत शक्ति की अभ्युत्थान करती है । इसका यह भी कदापि नहीं है कि काव्य में सरलता और जीवन्तता को गुणों को प्रत्यक्ष नहीं मिलता । जीवन्तता से शुभ्य तो जीवन भी जीवन न रहकर एक जीवन्त यात्रा रह जायगा, फिर काव्य की अवस्थिति की बात ही क्या है ? काव्य यह है कि समुद्र काव्य शक्ति-संगम अवस्थ होता है, वरन् कला बाधित कि यह उसकी प्रतिनिधि विशेषता है । निराशा की जीवन्त भाषा, उसे परिवर्तन गहन के रूप पर उद्घाटन के अवलम्बन राम की निरान्त मानवीय बना देती है, और यह भाषा, पराजित,

वाता वायु की संश्लिष्ट अनुभूतियों की टकरावत तीर उनके उगीर्ण होने का प्रयास करती हुई राम की अदम्य जिजीविषा है, जो उन्हें मानव के राम के अधिक विराट् स्वप्न प्रदान करती है ।

कविता का आरम्भ यह उदात्त टंग से होता है -

रवि हुआ कस्त ज्योति के पत्र पर लिखा कम्बर
रह गया राम रावण का अपराध कम्बर
वाय का + + + + +

अपराध बना के कर्म से भय समारम्भ है - यह बात का सूचक है कि कवि व्यापक एवं गहन संवेदना की छेदक ताने बट रहा है । निराशा के भाव्य सुखीपात में भी सांस्कृतिक सूर्य के अवसान का चित्र है -

भारत के नम का प्रतापसूर्य
शीतलज्वालय सांस्कृतिक सूर्य
अस्तित्व काय है तमस्तुमि दिह मंगल;

आरम्भ है ही कवि की दृष्टि मात्र और भाषा के समतोल पर रही है, जिसकी पुष्टि रवि हुआ कस्त ' लारा होती है । ' रवि हुआ कस्त ' - मानों राम - सूर्यवंशी राम - की पराक्रम को स्वर देता है । कविता के मध्य में यह चित्र है : ' निशि हुई किरात, नम के उजाट पर प्रथम किरण/ फूटी रघुनन्दन के द्रुम मल्लिका ज्योति-किरण ', जिसमें राम की विजय की प्रच्छन्न व्यंजना है । ये दोनों कला कवि की संरचनागत संगति के उदाहरण हैं । निराशा यहाँ संकेत देती है कंकाश का, निराशा का, संवर्ण के प्रगाढ़ होते रंग का । यह कस्तुरित रवि का भाव कविता में विशिष्ट स्थान बना लेता है । काले चक्र में नशीपला ' वमा निशा ', ' नम कंकाश ' का जो उल्लेख हुआ है उसका रवि हुआ कस्त की पृष्ठभूमि एक संगति प्रदान करती है । रवि तो कस्त हो गया है, किन्तु राम रावण का अपराध कम्बर-मानव मन की प्रवृत्तियों का संवर्ण-कमी भाव है ।

और का हीन्दवी प्रष्टव्य है -

+ + + ज्योति के पत्र पर लिखा कम्बर
रह गया राम रावण का अपराध कम्बर
वाय का ———

“ वारणसि ” भी अपने उच्चारण में उस युक्त की विराट्वा की ध्वनिज करता है । वारणांत के साथ ही वाच्य जो न समाप्त करके बीच कहीं वारणाँ में जाता विस्तार करता है । यह प्रणाली “वैष्णवी” के-नारभारा में “एन्क्वैरिमेंट” कहलाती है । इस की वाच्यिकता जो पूरा का संभावना होती था प्रवाह उत्पन्न करने में जब जो का रीति द्वारा सम्भवाता मिली है ।
 “ रह गया ” क्रिया के साथ पूरा वाच्य वाप ला “ तक जाना विस्तार करता है ।

और वह जाती है वह शब्द-योजना, जिसमें संस्कृत भाषा की संश्लेषणात्मकता का कवि ने वर्णनात्मक आवरणता से उत्प्रेरित होकर उपयोग किया है, जिसके जिसे निराशा प्रतीत और वाच्य दोनों के साथ की है । वाच्य पर हुए विचार प्रकट करने के पूर्व इतनी प्रतीत कर लानी पड़ती कि वह पूरा का सही-सही पर वाच्यारित हिन्दी की वाच्यता के दिव्य निराशा के काल में भी रह चुकी थी था, और आज भी है । युक्त-भूमि का एकीकृत चित्रण और साथ ही पराजित पदा की विविध प्रतिस्पर्धाओं की प्रीति अभिव्यक्ति स्मृणीय है। शब्दों ने कहा है कि कौटिल्य का रचनाकार भाषा की संश्लेषणात्मक संभावनाओं की इतनी पूर्णता तक पहुँचा देता है कि वह निरीक्षण हो जाती है । प्रस्तुत समास-युक्त शब्द-योजना के विषय में यह बात बहुत ही सही है ।
 का कं की वारणिक बार पंक्तियों प्रकट्य है -

— तीक्ष्ण-शर-विपुल-प्राप्त-कर, वेग-प्रसर,
 उत्तेज्य-परणवीर्य नील, नील का गणित-स्वर,
 प्रति-मउ-परिवर्णित -व्युह-दोष-की-रु-समुह,
 राहाल-विरुह-प्रत्युह-दुह-लपि-विजय-दूह,

यानी सही-सही की व्यास प्रकृति के वाच्य पर उर्ध्व की-गीर्ष की न्यूनता की शिक्षाओं को विज्ञान करती है, उन्हें निराशा में प्रस्तुत कविता द्वारा वाच्यस्त किया । उल्लेखनीय तो यह है कि यह समास-योजना भाषा की निजी प्रकृति से वैयक्तिक नहीं रहती, बल्कि कि कौटिल्य की रामचन्द्रिका में है और न ही वाच्य-पर-उपनय और की समता से रहित होती है बल्कि कि

विषयीयुगीन तपि परिशील्य रचित ' प्रियप्रवर्त ' के ललाटों में (कालिजी युवकलप) की प्रभा । या वैशिष्टी उत्पन्न गुण्य के ललाट में (ज्योतिषितलपि ' की प्रवीण) द्रष्टव्य है ।

क्रिया-बद्ध का लोप और ललाटों का प्रवीण भावना की बहुमुत कमाधार शक्ति है संयन्त्र करता है । नील का गजित-स्वर ' की भावना की गुँज-कुण्डों को भी स्वर देता है । ' तसिज्याम्वरणासील ' में जो क्वानक चित्र खुलसुत है, जो शकारबुद्धि साधारण कर देती है । तसिज्यों भावों को रोपने में तपरी योरा पन्ना मानों प्रकारान्तर से लाज्यभावा की कलाकला को भी उद्घाटित कर रहे हैं । ' प्रति-नठ-परिवर्तित - व्युह-नेद-कील-तपूह ' उनकी कमाधार-शक्ति द्वारा एक विशाल की राशि को लपों में लपेटे हुए हैं - बुद्ध चिन्ता लोपहर्षण है, जहाँ विपरीत दृष्टीकला लौकिक है, व्युह संयन्त्र में प्रति पठ परिवर्तन करना पड़ता है, शब्द की प्रत्यक्ष चाल को विरुद्ध करना पड़ता है । अन्तर्गत-प्रत्यापात में चानुक्त दुःख प्रस्तुत करती है । इन दो पैरियों में बड़े-विगम के फल को शब्द है, उनमें परस्पर अन्यथात्मक साम्य है, जो विशिष्ट युक्तिमयिता का निर्माण करता है ।

' व्युह ' , ' तपूह ' , ' प्रत्युह ' और ' हूह ' की उच्चारण-तन्त्रता द्वारा एक शक्तिमय वातावरण की दृष्टि होती है । ' प्रत्युह ' में ' यु ' पर जो कलापात है, और उसके बाद लड़े विगम की योजना है, वह तपसुच राजाओं के विरुद्ध धानर-रोना के जन्मिमान को वाणी देती है । ' प्रत्युह ' के पल्लो को ' विरुद्ध ' शब्द है, वह भी अपने तपसागुण्य प्रयोग में प्रतिकार की अज्ज्ञा करता है । युद्ध की भीषणता की एक कालक क्षमियों की निरालाष्ट में मिलती है - ' हूह कपि विगम हूह ' ,

तहाँ ' हूह ' का प्रयोग ही कवि की विशिष्ट भाषिक दृष्टि पर हूह लोपी को ममभूर कर देता है । इसी विष्ट, तत्त्व-ग्रहण शब्दावली के बीच ' हूह ' का तपस्य और अन्यथात्मक शब्द कवि के वातावरित्वाप का बोध है । जब तत्त्व प्रयोग में तो निष्पात है ही, किन्तु तपस्य की समता को भी अपने स्वभावस्थाप नहीं किया है, और न ही तत्त्व के उस विशाल पात्राज्य

में उद्भव की रस्ते में उनके वाचिभाव ने किसी प्रकार के संकीर्ण या हीनता का अनुभव किया है। यहाँ निराशा अपने तमानमनीयों की वह रीत को प्रतीत होती है कि शब्द महत्वपूर्ण नहीं है, परन्तु संकीर्णता उनका प्रयोग महत्वपूर्ण है। तत्त्व की लक्ष्यक की दृष्टाष्ट है कि नहीं जी-वामता उत्पन्न हुई है, जिसका तात्पर्यार्थ वागे फलक जैसे बार भुविगोप की जैसे कविकाओं के शब्द-प्रयोगों में होता है। वागे की पंक्तियों का प्रकार है -

विच्युरित-बहि राजीवनमन सा-स्य-वाण
 जीवित-जीवन-रावण-मदमोचन-मनीवान,

यहाँ राजीवनमन राम की पराक्रम और उगी उत्कन्ध जीव का चित्रण हुआ है। 'विच्युरित पति' का तत्त्व शब्द-प्रयोग जीवामनि की ऊँटों के निराले का दृश्य प्रकाश कर देता है।

रावण-रावण-रावण-वारण-नत-मुन-ग्रहार,
 उदत उजापति मद्भित-जपि-मद-मद-विस्तार,

रिपति किसी विषय है, उसे जपि ने अपनी ही संक्षिप्तता में स्थापित किया है। रावण विषय प्राप्ति के लिए हर तरह से प्रयत्न कर रहे हैं, पर रावण उनके हर प्रयत्न को विफल कर रहा है। इसी कार्य में दो प्रहर बीत जाते हैं। पंक्तियों का प्रवाह द्रष्टव्य है - 'रावण-रावण-रावण-वारण।' वाचिभाव अनि-बीजना में निराशा मीलितता का परिचय देता है। यहाँ वा 'के स्वर-विस्तार द्वारा व्यंजना में स्कीति जाती है। दीर्घ-स्वर का प्रयोग भी रावण के दीर्घ प्रवाहों और रावण के यमन-भ्रम की स्वर देता है। 'उदत' और 'मद्भित' अपनी वणी-मदना से उजापति की प्रचण्ड कामता का उद्घाटन करते हैं। इस दृश्य की परिणति राम की निराशा मःस्थिति और ऊँटन दास शरीर में होती है।

अमोघ-राव-विश्वविद्विष-श-मि-माव,
 विद्राज-नत-मो-वण्ड-मुष्टि-तर-रुधिर-प्राव,

यह पित कलकरीय वाला है। राम के परम्परागत सर्वशक्तिमान व्यं की भी मीलितानि सत्य के वागे जपि में विफल कर दिया है। वाचिभाव

संवेदना के निष्ठ बाग की जितनी सामर्थ्य का प्रकटन भिन्न में है, उसनी भावबहुल्य, जैसे, परम्परागत राम के भिन्न में नहीं । भाषिक संवेदना की दृष्टि से हम पंक्ति-गणों की चिह्नितता उनके वाच-सौन्दर्य, प्रकटन कर्ण-सौन्दर्य में जो है ही, साथ ही सौ विरोधी शक्तों की निष्ठ निहित के कारण संचित-संवेदना का एतन्वित हो जाता है । 'चिन्मय' में राम की स्वतन्त्र प्रता की व्यंग्यता है । 'चिन्मय राम' के बाद विराम की स्थिति में उन गंतव्य की अभिव्यक्ति होती है । 'विशद्विद्वि' दिव्य शब्द 'मैं' का राम के पाणों की प्रकट अभिव्यंग्यता है, क्योंकि 'मैं' वाच्य में उनके शीघ्र होने के समान है । एक दूसरे के निष्ठ बाग दोनों एक परस्पर टकराव के एक गम्भीर क्षण की गूँघ उत्पन्न करते हैं, जिसमें राम के पीछा, उनके गुरु-बाग के दो परस्पर विरोधी शक्तों की व्यंग्यता है । एक में पराजय है, उत्साह है ; दूसरे में शीघ्रता है, साधारण है । दूसरी पंक्ति का 'विद्वान्' अपनी कनावट में संयुक्त है, और सद्यो-संयुक्त वह संयुक्त शब्द संयुक्त विंग्य की संचित-संवेदना है । वस्तुतः शब्द की गूँघ उनके ध्वन्यात्मक निरूपण का अभिव्यंग्यता है ध्वनि-रूप में सुनी है ।

'विद्वान्' की कर्ण-संवेदना एक साथ प्रयोजन से कवि ने की है और उस प्रयोजन में वह प्रकटन भी हुआ है । ध्वनि और शब्द जो क्षण से संयुक्त कर धार्मिकाल में मस्ती में यही बात कवि ने ही है :

It would follow that it cannot be the management of the sounds alone, which produces the enhancement of meaning, which words in a poem gain. The meaning of the sounds are also present and cannot help but play a part.¹

'विद्वान्' में ध्वन्यात्मक दृष्टि से संयुक्तता के कारण की विकार उत्पन्न हुआ है, वह भी विद्वान् राम की स्थिति को ही सूचित करता है । राम के कर्णों में बाग विंग्य के कारण लगी है एक वह रहा है - 'विद्वान्' वह

बौद्ध-मुष्टि-र-रुधिर-प्राप " अर्थात् विपरिणत-भाव का समर्थन यहाँ भी प्रष्टव्य है । पद बौद्ध-मुष्टि " का बोध कर्ण-प्रयोग यहाँ सत्य में श्रुता, ब्रूता को अभिप्रायित होता है, यहाँ " विहाङ्ग " शीर्ष पर-रुधिर-प्राप के तीन स्थिति का श्रुता को, जो ब्रूता को कर्ण-रूप में है । नितादा में विपरिणत भाव के लोप-प्रयोग उनकी भाषा-व्यवस्था के परिमाण है ।

मुद्राङ्ग है वह वागद-व. वी. प्रविष्टिमा का विष्णु होता है -

रावण-मृग-धुवर-मिह-वापर-का-का,
मुनि-पुत्रीवाक्य-मीन-गवाहा-स-स,
वारित-मीनि-मलमति-आशित-मल-रोष,
गपित प्रजापति-धुवन-धुवन-एक-प्रवीण
उद्गीरित-बहि-मीन-यैत-अधि-पतुः-मृग
पानकी-मीन-उर-आतापर-रावण-भुवर ।

रावि कुल जन्म" है कारणे हुए वाच की परिभाषाया जहाँ वाच होती है। रावण के वाचक है चिन्त समुपरी वाचर-नैमा के भाव्य भाव्य सुमान की प्रवृत्ति है। उनके व्यवस्था वाचक की वाच ने सत्त्व वाचक द्वारा अभिव्यक्त किया है। प्रत्यक्षालीन समुद्र के सत्त्व गवैन उनके पीरुण-धीमा व्यक्तित्व, उनकी प्रतिरोधी है कूकने वाली कुठला की प्रतिक्रिया करता है। चिन्त का वैयर्थ्य वाच प्रवृत्ति है : सुमान के प्रवीण,

इसी जालास, इसी वादीका के मध्य सुमान-मूल्य स्तर पर
 घटना निष्पन्न है। ऐसी सुमान का विशाल पर्वत की प्रतीति प्रतीत होती है, जिसमें
 से ज्वालामुखी की छोटि निकलती हैं। ऐसी ज्वाली भी स्तर पर विराट की घटना
 निष्पन्न नहीं होती, प्रतिरोधों से झुकती रहती है। यह विराट मूल्य ज्वाली
 मनीषि के फलस्वरूप बंका हो गया है।

* शक्ति-युगा * के एक वारंभिक काल की भाँसा पर बासीप की
 दुर है । नन्कसुतार बासीप के अनुसार * यह अधिक धरु और सुकुम्भत भासा
 में छिती या सक्ती की । शक्ति युगा के प्रारम्भ में भासा एक ऐसी क्वायद है,

विज्ञान समीप बैठ जा वह कर जित जा गया है कि विज्ञान में भी ऐसी भाषा सिद्धि जा सकती है ।^१

वस्तुतः जो वाचार्थ वाच्यार्थ के प्रभाव का नाम दिया है, वह सदा की सौम्यता संभावनाओं के उत्प्रेरित भाषा है । ज्ञान की भाषा में उल्लेख - अतिशय का प्रश्न उत्प्रेरित है । जो वाच्यार्थ जो है वह ही जटिल प्रक्रिया के द्वारा ही वाच्यार्थ की है प्रकृति^२, जो कि प्रकृति और प्रकृति शरीर गुप्त की तुलना में प्रभाव की जटिल रचना-प्रक्रिया की उत्पत्ति करते हुए उत्पन्न होता है - ' बड़े जीवन-प्रश्नों के दायरे में जना, वैश्वी भाषा-भाषाओं और सांस्कृतिक परिवर्तनों के फलस्वरूप उठी हुई जटिल समस्याओं का निरूपण करना, व्यक्ति, देश और जाति के जीवन के पृष्ठ-रचना वाच्यार्थों की उद्घाटन का करना, पारंगत यह कि जीवन के अंदर और अंतर्मुखी भाषा-प्रति-भाषाओं और विस्तृत जीवन-प्रश्नों में प्रकृति का वाच्यार्थ उत्पन्नों को निरूपित करना, उन्हें समझना और समझना का वह सब जो समझ करना गुप्त की और प्रकृति की ही वाच्यार्थ-प्रभाव के कारण है ।^३

जब होता, जो है निराशा की ही ज्ञान की भी वैश्वी भाषा भाषा को समझ कर युद्ध-प्रयोग में प्रयुक्त उल्लेख जटिल शब्द-प्रयोगों की वैश्वी भाषा की वाच्यार्थ करते । यह समझ सब की वाच्यार्थ शब्दावली समझ की मूल भाषा-शक्ति का प्रतिफल है । यह नाम की, उनकी वाच्यार्थ रचना की संकुल मनःस्थिति को मुक्ति-प्रकृति करती है । ज्ञान यह जानता है कि युद्ध जीवन की एक विशेष स्थिति है, सामान्य नहीं । ज्ञान के वाच्य भाषा के एक वाच्य रूप का उल्लेख प्रयोग किया है । जो ज्ञान की वाच्यार्थ स्वेच्छापर या कलाकार की दिखाना होता, तो वह संपूर्ण ज्ञान में भाषा का यही रूप रहता, कदाचित् ऐसा नहीं है । ज्ञान वाच्यार्थ रूप की भाषा की एक वाच्य प्रयोग का तनाव समझना चाहिये । यह निराशा की वाच्यार्थ का सामान्य वाच्यार्थ नहीं है ।

१) ज्ञान निराशा, पृ० ११०

२) वाच्यार्थ प्रभाव, पृ० ६

(२६६)

जब उस वीर विरोधी विष निराशा प्रस्तुत करते हैं, किसी कुतूहलान्त शिविर की ओर छोटती हुई दोनों मैदानी की भिन्न मनःस्थितियों का ज्ञान हुआ है । वार्षिक विकट उन्माद-बंध के बाद वाता का यह तत्त्व प्रयोग भी सैरान के बाद उपराम का बीज है ।

लौटि गुन क । राजा पद-रु पृथ्वी टुल्ल,
विष गहोलास के पार-पार आकाश विरल ।

वीर फूटती वीर वानर पैना है ।

वानर-वाहिनी सिन्ध, जल निम-मद-वर्ण-पिन्ध
चल रही शिविर की ओर स्थविर-रु ज्यों विभिन्न ।
प्रशमित है वातावरण नमित मुल-भाँ-म कमल
लक्ष्मण चिन्ता चल पीछे वानर-वीर गच्छ ;

हृद-गति के दो रूप द्रष्टव्यः एक में टुल्ल विष 'विकट'
और कमलील, हल्ले-कुल्ले शब्दों द्वारा राजाओं के गहोलास 'को मूर्त कर
दिया गया है ; दूसरे में लक्ष्मण की चोकिर गति वानर-वाहिनी की 'सिन्ध'
मनःस्थिति की स्थायिता करती है ।

स्थविर रु के उन्मा पूरे वातावरण को एक वैराग्य-भाव
में संयुक्त कर देती है । लक्ष्मण के छि 'नमित मुल ताँव्यकमल' का विशेषण
उनकी श्रीहीनता के साथ संस्था-काठ की भी व्यंजना करता है । सूक्ष्म स्तर पर
यह विशेषण निराशा को स्वर देता है, जिसका प्रगाढ़ व्यंकार वही राम के
चित्र में हा जाता है :-

रघुनाथक बाग क्वनी पर नमनील-वर्ण
रुध धु-मुण है, कटि बंध ग्रस्त-तुणिर-वर्ण,
बुढ़ पटा-मुह, ही किसीस्त, प्रच्छिष्ट है लु
फेला पृष्ठ पर, बाहुनी पर, बदा पर, विपुल
उत्ता ज्यों दुर्गम पर्वत पर मेलावकार,
कमली दूर ताराएँ ज्यों ही कहीं पार ।

सुनायक के मन्वीर-भाषा धनी पर है । पञ्चा ही वाक्म कीलता और कठोरता के संघर्ष के कारण ध्यान सादृष्ट का होता है । यहाँ किसी के कदम पर नहीं करूँ पवित्र भाषा की गुणतात्मकता के फलस्वरूप जमि ने लिखित प्रार्थना बाँध, परित्रांत राम को पित्रित किया है, किन्तु उनके जाने राम विराट किंग के प्रयोग है राम की विविधा, उनकी आत्मता, उनकी निष्ठाता एक हीमा हो उठती है । दुर्गम पर्वत पर नैराधिकार (संशयान्तरिम अकार नहीं, पर अकार-वीर संशय) की तरह नाम की जटायु शरीर के विभिन्न अवयवों पर विचार गयी है । शरीरावयवों का पृष्ठा-पृष्ठा उठेई फेला पृष्ठ पर बाहुओं पर, पुत्र पर, मुकुट पर पर वस्तु व्यस्त काःस्थिति के प्रकार को अनुपवीर व्यक्त करता है । एक ही पंक्ति में कई विराम के साथ पूर्वोक्त श्रियाओं का प्रयोग वाक्म-विन्यास में स्वनात्मक टीछेन को अनित करता है और कहना न होगा कि यह विद्वत-विद्वत वाक्म-विन्यास राम की शारीरिक विविधता और मानसिक विविधा को ही प्रतिबिम्बित करता है । वाक्म-विन्यास और संवेदना का संयुक्त संघर्ष भाषा के साथ गहरी स्तरों पर प्रत्यक्षीक स्वनाकार स्थापित कर सकता है । राम के शरीर में दुर्गम पर्वत की कल्पना पड़ी विराट है, इका बाहुकल संयन्त्र व्यक्तित्व भी अकार की शक्ति से समर करता हुआ पराजित हो जाता है । निराशा ने सिद्धि को ही नहीं, साधनावस्था को भी उसके पूरे विस्तार में देता था, जिसका तात्पर्य यह गुरु-नीतिर किंग है । वह पर्वत भी क्या है ? दुर्गम । फिरोजग का प्रयोग निराशा जितना शीघ्र-समकाल वह करते है, वह प्रष्टव्य है । ' नैराधिकार ' में दीप संघि पर बाधारित समाधि भी अकार के सर्वग्राही प्रभाव से स्वर देता है । यह प्रक्षारान्तर है जधि के संघर्षों से गुरुनैवालि भासा का ही प्रतिफलन है । एकी और अकार के मध्य प्रकाश के नाम पर दूर कहीं ताराएँ चमक रही हैं । राम के मन्त्राव्य के छिये जधि ने यह कल्पना की है । जधि की कल्पनात्मक पक्ष और नीलिज्ज अभिव्यक्ति का यह का नदिया उदाहरण है । कहना न होगा कि यह प्रकाश जो अकार की घटा को, निराशा की अनुपति को और प्रगाढ़ कर देता है । मानव के माँ में काँ पराज-कन्य-ग्लानि, कस्त-वस्तता, शीघ्र है ; वहीं जाता, बाकांता को भी गुवास्त है । पंत की ने कहा है :

बुलार बाकांता का धन ।

राम की लक्ष-व्यस्य स्थिति की स्थापित कर्मावाप्त यह लण्ड
 विंग और वाणिज्य वर्णन की संपूर्ण प्रकृति की दृष्टि है उत्कीर्णित है, जिसमें
 विमर्शित पटा मुहुर, वात-विज्ञान और, विमुक्त भोजनकार, दुर्गम जल, दूर
 चमत्कारी की साराई-नाम मास्तर निष्कार (लण्ड-व्यस्य नहीं) एक विराट् ली की
 दृष्टि करते हैं। इस मान में विंग का यह स्वरूपीय प्रयोग है। राम और
 उनकी वात-रैत के एक संज्ञित कर्मात्मक दृश्य के बाद प्रकृति की भव्यत
 पृष्ठभूमि में राम-वा अधिक मुख्य स्वर पर एकजुता में एक गहरी भावना मान
 के मन का बड़ा प्रभावशाली चित्र निराण ने प्रस्तुत किया है, जो जीवन की
 महाकाव्योचित गरिमा प्रदान करता है।

हे क्या निरा, ऊँछता जगन का केदार ;
 तौ रहा किता का नाम, स्तम्भ है जगन तार,
 स्मृतिहा गहन रहा पीछे तन्मयि निराण,
 मगर ज्यों जगन-मग्न ; कैस उठती मराठ ।

निराण की प्रतीक-बीजना वस्तु-निरोधता नहीं होती, जैसा कि
 पंत ने बताया देता जाता है, जो विमुक्त वातगुण दृश्य-निर्माण में चित्तस्थ है।
 केदार का यह दिगन्तव्यापी विस्तार और प्रकाश की एक हल्की रैसा की उत्पत्ति
 टकराष्ट मानवीय जीवन के उत्तम संघर्षों से संपृक्त है। राम के समीपवर्ती वातावरण
 की भव्यता निस्तब्धता जैसे राम के संस्क्रुत मानस की स्वर देती है। इसी
 मानवीकरण न बहकर जीवन और प्रकृति का संश्लेष करना अधिक संभव होगा।
 क्यावस्था की राशि है, वात जितनी गंभीर है, उसे जितनी ही संप्रकृति है स्था
 गया है, पर वह संप्रकृति प्रस्तुत संघर्ष के साथ संयुक्त होकर गहरी व्यंजनाएं उद्गृत
 जाती है। 'हे क्या निरा' में जयि ने जिया-मय का पाठ ही प्रयोग कर दिया
 है। उसके बाद बड़े-विराम की निरोधता की 'क्या' की भव्यता पर ही
 एक जाण रुककर पीछे की विवत कर देती है। जिया-मय का कारण में यह
 प्रयोग नाटकीयता की दृष्टि करता है। 'क्या - निरा' का सूर्य और बन्द का
 भिन्न होता है और केदार-या कोई व्यवस्था का जाती है।

क्यों राम और राम-ग दो शक्तियों के संघर्ष की भी जयि प्रकट

व्यंजना करता है। पाणि का ध्यान तब करीं जसा निहाल के वातावरण के समुह्य है। वायावादी काव्य सभी तादात्मिक प्रयोगों के लिये प्रसिद्ध है। एक महिमा तादात्मिक प्रयोग कवि में उगलता गहन जब जेकार के जे का है जिया है। गहन मानों हैत्य है, जो गहन जेकार उलट रहा है। निगलता की भाषा-विशिष्टता उनके संज्ञा-स्यों में ही नहीं, उनकी ज्ञा-गत प्रयोगों में भी है, जिसका एक स्मृहणीय रूप उगलता में द्रष्टव्य है। उगलता भयावह पिब की गृष्टि करता है, जो गहन (देव्याकार) तक भयानक जेकार को गहन नहीं कर पा रहा, जका-ज्ञा के गहन जमि जोज में जका निरसन कर रहा है। ऐसे घन जेकार (जिसे काहिदास ने पुष्पार ली में सूचीबद्ध जेकार कहा है) के तागमन में पृथ्वी की क्या क्या होगी ? जो रहा पिता का जाम में कर्तृताय का जौप भी ज्वनित करता है कि एक कुछ संहितत्वहीन होता जा रहा है। पवन का संचरण बंद हो गया है, मानों प्रकृति भी विकसित हो गयी है। स्तब्ध है पवन पार - स्तब्ध में जो जौ-जौन है, उगलता स्थान तन्व्य कोई पर्वति नहीं है सकता था। गहन के इन भयानक प्रतीकों के साथ पिताल सङ्ग का गहन वातावरण की अतिरिक्त भयानकता प्रधान करता है :-

‘ अतिष्ठ गहन रहा पीले जम्बुधि विशाल ’

‘ अतिष्ठ गनी । ’ भयानकता में जहाँ धिराम की स्थान नहीं, उगलता चक्र संवित करता रहता है। इन्हीं कुम्हों के मध्य धूर के लिए ध्यानस्थ योगी के का जक भी का की तिरमिठाष्ट के कर देता है। तन्नाटा और वास्वर हो उठता है।

का ध्यान-गहन धूर के विरोध में जलती मलाह की प्रकार पैना ली की जौक हायाँ जम्भुत करती है। उगलता के जगत विश्लेषण में कहा गया था कि जो जेकार को गहन न करने के कारण जकाह उसे पृथ्वी पर उलट दे रहा है। जिस जेकार का जौक देत्य रूप, जही गहन नहीं उठा बाया, उगलता घामना एक जलती मलाह कर रही है। जने पय के कारण जना कर्तव्य नहीं होड़ा, जकहि पिता का जाम पुन्य ही पुन्य है, पवन-संचरण रुक गया है। जिस जवि में प्रारम्भ में जेकार जमि जेकार की जौड़ा का जामार वल बापल

का ध्वि तीया था, वही एक पक्षी मरता है वही एक मर भेष्टा निश्चित कर सकता था । यह झूरी बात है कि केवल पक्षी मरता है का का ध्वि तीया के पास जो जो मरता कर देता है, भी पक्षी की पीड़ा है :

मरिगुर के स्वर का प्रारंभ तीया केवल प्रशान्ति को देता थीर,
तृत्या प्रशान्ति को कर मरिगुर । (' एक जगत ')

जहाँ गहन नीरवता में मरिगुर का स्वर विराम में जाकर उस नीरवता को अधिक तल्लु कर देता है । फिर निराशा की उत्पत्ति का मरिगुरों के वन्द्यानुप्रास ' तीया ' , ' मर ' , ' मरिगुर ' और ' मर ' भी अपने स्वर-विस्तार से इस तीया-मर वातावरण की नीरवता को और गह्र बना देता है ।

जहाँ ध्वि तीया के इतने विराद क्यों की दुःख में एक मरता की किरण भी लगी है, भी इतने दिग्गन्तावापी तीया में राधा की वास्तव्यता तथा निश्चित हो, और लोटी-सी मरता के लु ध्वि में राम की जा सम्य दीन, किन्तु उनके ध्वि से बाणीकित मनःस्थिति को स्वर मिला हो । तब लुधियों के लोचन का निराशा ने बड़ी गहराई में खुल जाया था, जिसका प्रमाण लुध-प्रयुक्त वास्तविक लुधियों के विराद ध्वि है । अपने तीया और अपने लुध प्रयुक्त का उल्लेख राम के शरीर की दुर्गम पक्ष से उभरा है प्रारंभ में भी जाया है । जहाफता के विस्तार में न्याय की लुध तथा जो है प्रतीक लुधियुक्ति भी है । लुध राम के मन की लुध को लुध ने लुधता से स्थापित किया है :

स्थिर राधेन्द्र को हिला रहा फिर-फिर तीया,
रह-रह उठता का जीवन में गहरा-मर-मर,
जो नहीं हुआ बाध तक लुध रिपुदम्य-मान्त,
एक भी लुध उठा में रहा जो दुराज्ञान्त,
कह लुध को ही रहा विरुद्ध वह कार-बार,
कभी मानता मन उभर हो बार-बार,

एक और मनुष्य में वास्तविकता निश्चित होता है, झूरी और तीया । इन दोनों की टकराव का लुधता में निराशा ने प्रयुक्त की है । लुधियों के ध्वि प्रयोग भी मरिगुरों की लुध, लुधता का मरिगुर निश्चित कर

होती है । राम के पूर्ववर्ती हनुमान् राम के विरोध में बाण बर्षा करने पर मानस उषत हो हार धार । प्रयोग बाण के मन में एक विशिष्ट कल्पानुक्ति और पीड़ा का भाव उद्भूत होता है । इसी बात नाटकीय प्रकृति-वैकल्य से निराशा स्वभाव को स्तब्धतामान कल्पना की और मोड़ती है, जिसमें राम के संलग्न-प्रस्थ भावों में सीता का विश्व उद्भूत है । अस्त में व्यक्तियों की प्रकृति नैतिकान्तिक सत्य है, लेकिन यहाँ तो विशिष्टता यह है कि प्रकृति और मानव-दृश्य के माधन-भाव को व्यक्त करनेवाला वह विश्व पूर्ववर्ती युद्ध और उनकी भयानकता के विरोध में और भी सजीव हो उठता है । कल-वाटिका में राम और सीता के कर्तातराज मिलन में बराबर प्रकृति भाग लेती है :-

नयनों का-नयनों में गोपन-प्रिय सम्भाषण
 पलकों का-न पलकों पर प्रथमीत्वान-मान
 कौनों दूर पितृ-करे परान-सुख,
 नाति-सह-नयनीका-मरिष्य, तल-कल-नय,
 ज्योति-प्रपात-स्थायि-जात कवि प्रथम स्वीय,
 जानकी-नयन-नयनीय प्रथम कमन सुरिय ।

जयन्ती शास्त्रमाणा में निराशा भयानक और कौमल्य दोनों के विक्रम में समान और तत्त्व रूप से कहा है । नुहु सबों की बेबी और उस की स्मृतिवक्ता एक पुस्तक वातावरण की पूर्णि करती है । परस्पर दृष्टिपात् की कौमल्य स्थिति को कवि ने बड़ी संवेदनशीलता से चित्रित किया है । राम और सीता के इस प्रथम, किन्तु आत्मीय दृष्टिपात् पर प्रकृति भी निरपेक्ष नहीं रहती । मनु और बदा के मिलन में भी प्रकृति कैसी ही माधन माधनाली में संयुक्त हो जाती है :-

मनु परसती पितु किरण के कौमली सुझार,
 पवन में है पुष्प मधर, कल रहा मनु-नार,
 तुम समीप, लकीर कल बाज कल है प्राण ?
 एक रहा है विश्व सुरमि है पुष्प होकर प्राण ?
 (' कामायनी ' , पृष्ठ ३७)

निराज के छांताछ मित्र के चित्र - चित्रों के लिये,
 पराज-समुदाय के कर्तव्य - में राक्षसिक यम में राम जीत की त का विविध चित्राणों
 प्रतिचित्राणों की व्यंजित चित्रा भवा है । करते पराज समुदाय में उदयना प्रयोग
 एक बाहुला चित्र की वृष्टि करता है । करते का नम पीला -मस्तिष्क में तो
 प्रकाश उदयता है, पीलाकाशता है, यह संसार की नम पृष्ठभूमि के विरोध
 में बड़ी भावना, गर बौद्ध प्रयोग होती है । यदि का स्वनिमित्त की 'चित्र भूषा'
 कल्प ऊर्जा प्रकृति में उदय गत्यात्मक है कि भवान्त जीव पुनरांतर जीवों
 वातावरणों की तत्पुन्य व्यंजना करता है । ये दो चित्राणों प्रकट्य हैं :

ज्योतिः प्रभात स्वर्गीय-भात यमि प्रकाश स्वीय,
 वायवी-नका-स्मनीय प्रकाश संन गुरीय ।

वायवी के नयनों का प्रकाश गतिशील काल (यहाँ शृंगारभाष की
 चित्राणि सुन्दर राक्षसिक व्यंजना है) जो केंद्र की गति है भी अपना गनीकरण कर
 लेता है । ज्योतिः प्रभात- स्वर्गीय भात प्रयोग गारे दृश्य तो दिव्य स्तर पर
 पहुँचा देता है । स्वर्गीय (उदयता की व्यंजना है) प्रकाश का प्रीत जो उत
 हवि में फूट पड़ा तो । कल्प संयमित जीव गत्यु माधुका के मुक्त काल
 स्मृति-चित्र में काली संभावना की जा सकती थी । शृंगार-चित्र निराज भात
 संपूर्ण कलाकार की प्रस्तुत कर सक्ता था ।

स मित्र-चित्र के पश्चात् राम की वीरान चित्राणों-प्रतिचित्राणों
 के माध्यम से मानव-मन में एक काल में ही उठते विरोधी भावों का चित्र प्रस्तुत
 करके निराज ने शीघ्रच भवकीय की एक रागभाज तैयार की है :

सिहरा तन, हाणभूला मन, लहरा समस्त,
 हा वसुंधरा की पुनर्वारि ज्यों उठा हस्त,
 फूटी स्मिति सीता-ध्यान-लीन राम के क्वर,
 फिर विश्व-विषय भावना हृदय में बाँह भर,

यहाँ शब्दावली का कल्प व्यंजना है विरहित, विषय भावना
 है संपन्न राम की विविध मुक्त स्थिति की व्यंजित करता है । कल्प विषय-भावना
 में (जो वस्तुतः सीता की पुनारिका-वधि की स्मृति है राम के विविध-प्रस्त

मानस में उत्पन्न हुई थी) के भवान्क उपजीवनों को राम की भाँति नहीं देखते हैं ।
 उस उत्पत्ति-मान को देवी का पञ्चिमाश्रुतिक शक्ति का प्रकार नहीं मान लेती है,
 का द्रष्टव्य है :

किन्तु देवी भीमा मुनि काज रख देती जो
 बाष्पादिन तिले पुये रामसु राम्र नम जो,
 ज्योतिम्य कल तल्ल कुन-कुनकर पुये सीता
 या महानिज्य उस मन में जाण में हुए तीन ।
 उस शैलाकुल भी गये बल्ल-कल शेष-भवन,
 तिल गये पुनी में सीता के रामस नम ।

देवी-रूप की का विराटता और प्रकटता किसी दर्शनीय है, उत्तरी
 ही राम के हत बाणों की श्री-हीनता भी । इस स्तर पर पञ्चिमाश्रुतिक शक्ति
 के पुनी हुए मानस का चित्र मानस का वाक्य है । ' बल्ल-कल शेष-भवन ' के
 साथ उस शैलाकुल भी गये ' का प्रयोग को विपरीत स्थितियों की व्यंजना करता
 है । बाद की पंक्ति ' तिल गये पुनी में सीता के रामस नम ' का काव्यात्मक
 गीत्यही अनुभव है । जो सीता के रामस नम ' राम के मन में निश्चित वास्तव्य
 और उल्लेख के पाणों को कुनीली दे रहे हैं, जो देवी की संपूर्ण पञ्चिमाश्रुतिक शक्ति
 के मुक्तकाल ' मानवीय प्रेम की सशक्तता के रूप में सीता के रामस नम कहें हैं ।
 निगलता है लोक प्रयोगों में सांस्कृतिक संदर्भ विज्ञता के निश्चित है । यहाँ रामस
 नम भारतीय मारी की निष्ठा, बाष्पादि, समर्पण और स्नेह को ध्वनित करता
 है । इसी प्रसंग में बाष्प राम ' की दो पंक्तियाँ स्मरण हो जाती हैं, किन्हीं
 ' पूजित ' शब्द का प्रयोग हुए इसी प्रकार की ली-काव्यायें उद्भूत कराता है :

उस वरुण्य में देवी प्रिया-ज्वीर
 किती पूजित दिन का तल है ज्यो -

• ' रामस नम ' जनी गलन में लकीव करता है सीता के उन भवों
 को, किन्हीं सदा राम का संपूर्ण व्यक्तित्व बाधा रखा है । ' तिल गये ' प्रिया य
 में एक संकेत हीन्य है, जो बाष्पादि चित्र की याद दिला देता है ।

वीरगरी और ठीक इसी विरोधी प्रतिक्रिया दृष्ट्य है :

फिर पुनः- 'ऊँ' रहा कटुहास रावण उठ-उठ

भावित नयनों से सज्ज गिर दो मुकुटा-उठ ।

सारी कतःस्थिति की परिस्थिति इस दो मुकुटा-उठों के गिरने में होती है । यहाँ निराला का नाम है । इसे वीर भावार्थ के बीच दो 'ऊँ' गिरा है । रावण में 'उठ-उठ' कटुहास के तन्वी में इन दो मुकुटा-उठों के गिरने का भिन्न विपरीत-भाव की दृष्टि करता है ।

वीरगरी के कटुहास -म में दृष्ट्य की प्रत्यक्ष प्रभाव में की है :

“ वीरगरी के कटुहास -मी ”

निराला के कटुहास के प्रयोग में एक अजीब सीकनास -सा भाव निहित है ।

“ फिर पुनः 'ऊँ' रहा कटुहास रावण उठ-उठ -वाक्य-ध्वन्या की महीनता वहाँ पैसी जा सकती है । कवि नादानुरंजित ध्वनियों में ली की बारीकी कराकर ध्यान में रखता है । “ उठ-उठ ” ध्वनि का रावण की सामरिक शक्ति के प्रान्त में कड़ा-ही सामरिक प्रयोग हुआ है । इस 'उठ-उठ' के विरोध में दूसरी पैकि जाती है :

“ भावित नयनों से सज्ज गिर दो मुकुटा-उठ । ” “ उठ-उठ ” और “ मुकुटा-उठ ” इस की दो तुल्य नहीं है, उन्हें मानव-जीका के दो परस्पर विरोधी दृश्य अपने पूरे विस्तार में लेकित है । फिर “ मुकुटा-उठ ” के पूर्व “ उठ-उठ ” की जो सांकेतिक तुल्य है, वह ध्वन्यात्मक वातावरण की भावात्मक वातावरण से पूरी तरह जोड़ पैसी है । शब्द, ध्वनियाँ और ली - सब परस्पर संश्लिष्ट हो गये हैं ।

इसके बाद एक दूसरा दृश्य सामने आ जाता है, जो शक्ति-मूक निराला की कतःस्थिति के सर्वथा लुप्त है । राम के अनन्य ऐवक सुमान के विविध कृत्यों के माध्यम से कवि ने जो पराक्रांति केता की उद्बुद्ध करने की धृष्टा की है । राम के प्रकृत्य की जो परिणतना सुमान २ युगि अस्ति-नास्ति के एक रूप, गुणगण अविव में करते हैं, वह वस्तुतः उनके वागानी लीय-भाव के उत्पन्न के लिये है । वही पक्ष सुमान का राम के कृत्यों पर किंचित भीतर डग से विचार करते हैं, तो उनके अन्तर विरिष्ट प्रतिक्रिया होती है :

मे लुह राम के बातें ही मन में बिचार,
उठल ही उठा-खिन्न-हैक सागर व्याप,
हो खिन्नित पवन अन्ततः पिशा बला में डुबल
एक बला पर बला बाण की उड़ा बलु ,

ये ज्यु राम के परभावित नवनों के सफ़ाई की मुक्त-क
के निराश्र विचार बिना पार, जो न की मुक्त-क की उल्ला में निरालन की
मस्तकपूर्ण स्थिति स्पष्ट हो जाती । राम की निरालन मानवीय शोध की
मस्तक है, शब्दा मान शुद्धता की शब्दा । यहाँ के निराश्र की निरालन
फिर सफ़ाई शब्दा की के पर उल्ला है, क्योंकि ये मुक्त शक्ति का लेन करना है ।
“ तानर कानर ” का स्वर-विस्तार विराद भाव की व्यंजना करता है । उद की
गतिशीलता में वृद्धि हो जाती है :

शत पूजावली, तर्ग-मंग उल्लास पहाड़
 क-राशि राशि-क पर चढ़ता साता पहाड़
 चौड़ता के-प्रतिभा धरा, हो लक्ष्मी-वना
 दिग्विषय की प्रथिमल समर्थ कहता समझा
 आ-बाधुवेग-कत हुआ कतल में पैर-भाय
 कहराशि पिपुल मय मिला खनिक में महाराज
 कप्राङ्गि-के वन बना पवन की, महाकाश
 पहुँचा, सहायक-रुद्र हुक्म कर कटकाश ।

संस्कृत साहित्य के साथ वाक्य के इतने विस्तृत विस्तार की
संभावना होती रही की ही विशिष्टता है। पूरे क्षेत्र में एक मयावह चित्र की संज्ञा
है। प्रकृति की विराट् पृष्ठभूमि में उभरने, कौलाच्छ का यह चित्र भी निराशा
की ही व्यक्तिका कहना, उक्ति, अस्तित्व संकीर्ण ऊर्जा की अभिव्यक्ति करता है।
सुमान का वाक्य-मम और प्रकृति में विज्ञान-बोनों का भाषा का नामता
द्वारा संरक्षण ही गया है। वाक्य उभरते तर्कों की मणिमालों से सागर का
विज्ञान ही नहीं, सुमान का विज्ञान भी अभिव्यक्ति हो रहा है। सुमान वाक्य-
भाषा ही का प्रकार की विशिष्ट अभिव्यक्ति की प्रस्तुत करती है। यह-राशि

राशि-रु पर उड़ता साता पगड़ ' का स्वर-विस्तार सक्षुभ उड़ती के उठने-
गिरने का एक गति-चित्र निमित्त कर देता है । सागर-धर्म कपडि को लौड़कर
कपना विस्तार करता ही जा रहा है ।

‘ लौड़ता का प्रक्षिप्त धारा, हो स्फुरित बहा । दिग्विजय की प्रतिफल सभी भट्टता
सगदा ’

एक पंक्ति को लौड़कर दूसरी पंक्ति में पहुँचने की प्रक्रिया को
सागर या सुमान-सूक्त स्तर पर मानवीय जिजीविशा-की दिग्विजय कामना,
सीमा-हीन विस्तार की वाक्यांश को व्यंजित करती है । वाग्धारा की स्फूर्तिता
द्रष्टव्य है । पुराने ढंग के कुमास बादि के स्थान पर (जिन्हीं की-सामुद्रिक की
ज्योत्स्ना-कृत का गुंजाइश रहती थी) कविता की वास्तविक ध्वनि-व्यवस्था में एक
कुम्पता शायवादी कवियों ने प्रस्तुत की । निराशा में यह प्रवृत्ति विशेष रूप
से द्रष्टव्य है । शब्दावली कहीं स्वयं की गुंजाइश ही नहीं रखती । उनबाग
पर्वतों के बल की समाविष्टि, देश भाव की समाप्ति (सीमाओं का परित्याग)
विपुल चराराशि का मंथन- सभी कुछ तो सजीव हो उठा है - चराराशि विपुल मय
मिठा अनिष्ट में महाराज/ ब्रजार्जुन के धन धन धन को महाकाश / पहुँचा ,
सकायत रुद्र द्रुव्य कर बट्टहास । पंक्ति को लौड़ देने से ‘ महाकाश ’ और
‘ पहुँचा ’ दोनों पर ही बल पड़ता है ।

यह प्रक्रिया है जो सक्षुभ महाकाश में पहुँचने का चित्र सजीव
हो उठता है, साथ ही का ऊर्ध्व यात्रा में ब्रजार्जुन सुमान के मा में द्रोम,
उत्साह, उल्लेख और पीरुण के जो भाव हैं, वे भी पंक्तियों की इस व्यापक
गति में व्यक्त हो जाते हैं ।

और का विनम स्थिति जा जाती है । एक और शक्ति-
रहित रावण की मर्त्या है, दूसरी और सुमान है, जिन्हीं शिव-रहित कने
वाराह्य राम का बल प्राप्त है । सुमान द्वारा वाक्यांश को प्रसिद्ध करने के बल
प्रयत्न पर शिव विवर्जित हो उठते हैं :

जाने की प्रस्त समस्त व्योम अपि बड़ा बल,
जब महामास शिव बल हुए जाण नर पंक,

“ केवल वीर वंश ” का विरोध प्रत्यक्ष है । जिस लक्ष्मी शक्ति पावती को इस प्रकार प्रबोधित करी है :

स्नाना के पदतल भार पाया छ मन्द स्वर
 बोले-‘सम्भारों, देवि, निज तेज, हीं वागर
 यह - नहीं हुआ झुगार-मुग्धगत, महावीर,
 बसना राम की मूर्तिमान् ज्ञान-शरीर,
 जिस ब्रह्म रत, ये एकाग्र रुद्र, पन्थ,
 मवादा पुरुषोत्तम के पवीत्र, जन्म
 हीन तत्पर, दिव्यभावधर, इन पर प्रहार
 करने पर होगी देवि, तुम्हारी विजय धार,
 किता का है लाभ इसको दो प्रवीण
 कुछ पायेगा क्षिप, निश्चय होगा दूर रोष। ”

स्पष्ट है कि निराज्ञ की दिव्यता कहीं स्थापित नहीं होती ।
 उन्होंने का:पूत, संकी क्षुभान का जो चित्र सींचा है, वह इस बात का प्रतीक
 है कि आत्मिक बल के जगत् शक्ति-प्राकृतिक शक्ति को मुक्त ही पड़ता है —
 इन पर प्रहार करने पर होगी, देवि, तुम्हारी विजय धार ”,

क्षिप इस सम्पूर्ण प्रसंग में लक्ष्मी का परिहसन शक्ति के ज्ञाना रूप
 की व्यतारणा द्वारा करता है । निराज्ञ की भाषा की एक तीर पड़े हों
 की बानगी केने के लिये ज्ञाना रूप में उचित शक्ति के प्रबोधन का कुछ काल उपयुक्त करने
 का लोभ एवम्भित नहीं किया जा सकता :

बोलीं माता-‘तुमने रवि को जल लिया निरा
 तब नहीं बोध था तुम्हें रहे पाछा केवल
 यह वही भाव कर रहा तुम्हें व्याकुल रह-रह
 यह लज्जा की है बात कि मैं रहती सह-सह ।

क्षुभान-शक्ति के पास क्षिप पुनः राम वीर उनके शिविर की
 वीर छीट जाता है । तथा विनीतता अज्ञान-ग्रस्त राम को इस पराजय-भाव

ये ऊपर उठाना चाहते हैं । इस प्रांग में वे जिस भाषा-शैली का प्रयोग करते हैं वह भी भाषा का स्वच्छ, निराला, प्रसाधन रूप रहा करता है । इन पंक्तियों प्रस्तुत हैं -

रघुवीर, वीर का वही रूप मैं है रजित,
है वही यज्ञ, रण बुरख रक्त, कठ वही अभित,
है वही पुनिवानन्दन, मेघनाद-पित-रण,
है वही भक्त-पति, वानर-गुणीय प्रमत्त,

‘ वही ’ की वास्तुति सामिप्राय है । राम ने हतोत्साह मानस को राक्षसों की परिपूर्णता की जानकारी से पुनः जाग्रत करने की चेष्टा करने पन्निहित है । दो परस्पर-विरोधी चित्र प्रस्तुत करके राम के मानस को सक्रिय करने का सौकर प्रष्टव्य है :

‘ किता कम हुआ व्यर्थ जाता कम भिन्न रास्य,
तुम तीर्थ रहे हो हस्त जानकी से निर्दय ।
रावण, रावण छम्पट, लख लखन गताभार,
फिरने फिर कहते किता मुँह पाप-प्रहार,
बेटा उपवन में देगा कुछ सीता को फिर,
कहता रण की जय-जवा परिणाम-दर है फिर,
पुनता कर्त में, उपवन में, लख-लखित फिर,
मैं बना किन्तु कैलापति, पिङ्ग रास्य फिर फिर ।’

यहाँ निराशा ने परम्परागत प्रेम को एक नया मोड़ दिया है, जो अभिव्यक्ति-लौक्य के कारण कड़ा भास्वर हो गया है । दूसरे, सारे उद्बोधन की समाप्ति में बना किन्तु कैलापति पिङ्ग, रास्य, पिङ्ग-पिङ्ग में होती है, जो रावण की परिकल्पित जय-जवा के विरोध में बलवन्त नाटकीय है ।

किन्तु इस बारी नाटकीयता और प्रभावकता को पीछे करते जैसे राम की गतिहीन-स्थिति सामने आ जाती है । बाबाय रामचन्द्र दुःख में राक्षसावस्था के राज्य में विविध विरोधी स्थितियों के समावेश की बात वहीं की

“ विहारी का बड़ी सामर्थ्य की-झीर का गीनत है ।^१ निराशा की रचना-
प्रक्रिया का चित्रा में विरोध की ओर लौट लौट में प्रत्युप कसी है : जनःस्तिमितो वा
विरोध, अस्मिन् और उन्हीं का विरोध जो लकी विनिर्दिष्ट टकराव है एक
सकल की-गुणित तंत्र होती है । विनिर्दिष्ट के शीतली उन्हीं में वापुक्त
राम की कला का जल में डूबा है :

एक जमा रही निस्तब्ध ; राम के स्तिमित नका
होड़ी हुए, शीतल प्रकाश केते किन,
और जीवन्ती उन्हीं का जो वा प्रभाव
उन्हीं ने एन्हीं हुए पास, न हो कीरी पुराव
ज्यों लौं वे शब्दमात्र-श्री की अनुसूक्ति
वा ज्यों गहन भाव के ग्रहण की नहीं शक्ति ।

विनिर्दिष्ट के शीतली उन्हीं का राम पर कोई प्रभाव
नहीं पड़ा । राम के स्तिर नेत्र केवल शीतल प्रकाश होड़ रहे हैं, वह प्रकाश, जिसमें
जीवा नहीं, तीव्रता नहीं, उष्णता नहीं । “ शीतल ” की व्यंजना द्रष्टव्य है ।
“ स्तिमित ” में नेत्रों की शुष्कता, स्तब्धता, शून्यता का भाव है । उन उन्हीं में
राम को हुए जना-मना नहीं है । बड़े पुनर, क्यूँ विन्ध्य के माध्यम से कवि
ने विनिर्दिष्ट के उन्हीं की प्रभावशून्यता को व्यक्त किया है । वे शब्द “ शब्दमात्र ”
हैं, पढ़, ज्यों है वापुक्त । उन्हीं का सामर्थ्य नहीं है कि जीवन्ती की को व्यंजित कर
सके । औ निराशा का विन्ध्य के माध्यम से ज्यों को जनन-रूप समक कर केवल
शब्द पर विचार करनेवाले नये समीक्षकों का प्रत्याख्यान करते हैं । सम्मुख ऐसा
ही कवि की-गीतपूर्ण भाषा की पुष्टि कर सकता था, जिसने “ गहन-भाव के ग्रहण
की शक्ति ” की बारीकी से समक था ।

जैसे बाव रुखल्लट राम का वन्याय फिर है उपर शक्ति “
की बात कही है, तो रचना की प्रसंगिकता बहुत स्पष्ट रूप से उतर जाती है -
औ निराशा स्वयं राम के माध्यम से कवि युग के वन्याधार के विरुद्ध बाधाएँ उठा

रहे हों । उस विडम्बना की सामूहिक प्रतिक्रिया को उन्होंने बड़े सामान्य से प्रतीत होनेवाले तथ्यों से फिर काफी गौर विचारात्मकता से साध ली है, वह उनके भाषाशिकार की श्रुति है :

रक्त रसा कण्ठ, कक्षा लक्षण-रेख : प्रचण्ड
धौ रसा वा ने जपि नर तुग पद, माल कण्ठ,
स्थिर साम्बान-नाकते हुए ज्यों सबल भाप,
व्याकुल एतिय-मुता हू उर में ज्यों विजय पाप,
निश्चित-भा करते हुए विनीयण कार्यक्रम,
मीन में रहा यों स्मृति वातावरण विजय ।

कसर के क्षुब्ध मानना मिलने रूप ग्रहण करती है, उस का निराशा है चीत रहते है । न कोई विन्य, न कोई प्रतापन, उनके वायस्य शब्द-प्रयोग की अनुपता के कारण हर क्षुब्ध, हर दुःख हीनतावादि से स्थापित होता है । लेकिन योंकि पूरे भाव को एक नाटकीय मोड़ में देती है । सारी प्रतिक्रियाओं की परिणति मोड़ में होती है । कालो मिले ताकाणिक रंग है कहा गया है - ' विजय वातावरण मीन में स्मृति हो रही है ' । यहाँ मीन की अवस्थिति मुसला की तुलना में अधिक तीव्र और ली-राम हो गयी है । मीन में स्मृति क्रिया का प्रयोग कड़ा-ही पुनरावृत्ति प्रतीत होता है । निराशा की मैत्री हुई काव्यभाषा एक और का तब वासु की कार्यमित ग्रीडा को मूर्ति करती है, दूसरी और छोटे-छोटे प्रतीत होनेवाले (पर वास्तव में बड़े सूक्ष्म) मनोवैज्ञानिक तथ्यों को समेटती पड़ती है, जिसका उदाहरण क्रमः ' रक्त पूर्णवर्त, तरंग-मंग उठते प और 'मीन में रहा यों स्मृति वातावरण विजय ' है ।

बाग राम अपने मानसिक विज्ञानों को स्वर देते हैं । फिर दिव्य शरीर पर उन्हें नई धा, जो संस्कृति के प्रतीक थे, संयम से रक्षित थे, वे हर रावण द्वारा जीता कर दिये गये । राम के हर केन्द्रों की बड़े तीव्र रूप में लक्ष्य में अभिजात किया है, जिसके पुत्र में मानवीय बीका की विडम्बना है । महाशक्ति का रावण के प्रति पलायन राम को बान्धीकृत कर देता है :

(८४)

बैठा, मैं महाराजिक रावण को छिये बैठा,
छाँह को है जो शरीर नम में लीक,

प्रस्तुत जसा रावण की लखी प्रकृति को व्यंगित करती है ।
बैठी की चारों चतुरारों की चारों-काम के प्रति राम की प्रतिक्रिया को कवि ने
उन्हीं ने बड़ी मजबूती से बाँधा है :

विचलित लस कपिल कुल युग को मैं ज्यों-ज्यों
कल-कल मज्जती वहि वामा के दूग ज्यों-त्यों
पश्चात् देखने लगी मुझ, कैव नये हस्त,
फिर सिंहा न पशु, पुन ज्यों बैठा मैं, हुआ वस्त ।

वन्धित दो चिकित्सीयों में चोप छिदाओं के प्रयोग द्वारा मय-ग्रस्त
राम का चित्र तीखा क्या है । ' मुझ ज्यों बैठा ' की लक्ष-विपरीतता में जो
विपरीतता है, वह दर्शनीय है । कविता की रचना में विविध स्तरीय समावृत्ति-शैली
पर निराशा का किन्ता अधिकार रहा है, उल्ला प्रमाण ' राम की शक्ति-
पूर्णा ' है ।

का चारों निराशा, उल्ला, संशय को उन्मूलित करते हुए जाम्बवान
कटना-क्रम की एक गतिशील मोड़ देते हैं । वे शक्ति की उपलब्धि करके सिद्ध प्राप्त
करने की बात कहते हैं । उनकी यह सुनिश्चित कल्पना है पूरी कविता में वन्त-
व्याप्त रहती है -

‘ बाराधन का कुड़ बाराधन से दो उतर - ’

निराशा जसा पीरु-गलेवी किम निष्क्रिय प्रतिरोध, गतिशील
जलिया की स्वीकार नहीं कर सकता । लोचों के शासन में पराधीन, तत्कालीन
भारतीय जन-मानस के लिये यह उद्बोधन किन्ता प्रतापिक था, उतना ही बाध
भी है । तब ही यह है कि वैष्ट कवितारों अपनी सामिक संरचना से देशलाउ तक
सीमित न रहकर सार्वभौम की व्यंगना करती है । ' शक्ति की करो मौलिक
कल्पना ' में जो निराशा हिन्दी की अपनी प्रकृति को पोषित करते हैं । पुनर्जागरण
काळ में हिन्दी लोग की - मध्य देश की - यह अपनी विशिष्टता है, देन है ।

(२५)

निराशा कभी कविता ' राम की शक्ति-पूजा ' में अपनी गवैन-शक्ति की मौजिदा जो स्वर डी है । वह शक्ति, जिसने उल्लेख निराशा में आभाजन ' की कविता में किया है, अनुकरण है निर्मित नहीं होती, उसे छिपे मौजिदा बिंदन जोर भावना व्यक्तित्व है । शक्ति स्वतः कविता की जाती है । प्रवाद की श्रद्धा का उद्घोषण का प्रार्थन में देता जा सकता है :

शक्ति के विपुलता जो व्यक्त,
विश्व विपरीत हैं जो निरुपाय,
तनन्मय उदका जो गहरा,
विपश्चिनी मानवता जो जाय । (' कामायनी')

शक्ति के का आभाजन के छिपे कृतार्थत्व राम प्रवृत्ति-जात " जिस विराट् पावैती रूप की कल्पना करते हैं, वह दर्शनीय है । वह वस्तुतः शक्ति के प्रति निराशा की अपनी रकात्मकता का प्रतिफलन है :

देखो, कुंभार ,सामने स्थित जो वह मगर,
लौहित शत-लपित-गुल्म-गुण मे स्थामल गुम्बर,
पार्वती कल्पना है शाही, मकरंद-बिन्दु,
गर्जता वरण -ग्रामा परगिह वा, नहीं सिन्धु,
कदापि समस्त है शला, जोर देतो ऊपर,
बम्बर में दूर दिगम्बर जबैत शशि-क्षेत्र,

यह एक प्रकार की ऊर्ध्व स्थिति है, जिसमें मन सर्वत्र जो परम तत्व की ही साक्षात्कार करता है । इस सम्पूर्ण चित्र जो ये दो पंक्तियाँ उदात्तता है परिपूर्ण कर देती है :

जो महानाव-माल पदतल फैला रहा गवै,
मानव के मन का कुर मंद, ही रहा सब ।

औ यह सारी शक्ति-विशेषक कल्पना और उसकी उपासना मन के उन्मत्त के छिपे ही संयम हुई ही । उत्ताह-भूति राम सिद्धि के छिपे दुर्गा का कल्पितव्य का प्रारम्भ करते हैं । उस पुरी स्थिति का एक विशद चित्र निराशा की भाषा कीचरी है :

(२८६)

आज्यो पिका न भवान्-मुक्तं कृत्वा ऊर्ध्व
जगत्या अतिष्ठन् प्रभा-परि-लोक, ता स्वर
हो गया विभिन्न प्रकाश पूर्ण, केवल स्वयम्,
हो जो दग्ध पीतल है, उस के समारम्भ,

ऊर्ध्व-संघर्षण की प्रकृति के विकास में निराशा बिली प्रकृत है,
यह द्रष्टव्य है। आ सारी राधना की नाटकीय परिणामि की और अन्तिम पिकर
के उस क्षण में होती है, जो राधक राम की परीक्षा के लिए दुर्गा पूजा का
पुरस्कार भक्त उठा ले जाती है। इस अतिप्राकृत दृश्य में प्रतीकात्मक रूप में ग्रन्थ
धरना भासिये। वही जेहनों की पूर्ति के लिये मुख्य जो विध्व-बाधाओं के पथ के
गुजरना पड़ता है, लोक अविज्ञान जैसे होते हैं। राम की इस अत्यन्त मनः-स्थिति
में जो जीवन की आशयता, आशयता अभिन्न हो उठती है। राम कहते हैं -

“धुलीमान जो जो पाता हो जाया विरोध,
विश्व-तान्त फिरो लिये सदा ही किया लोभ ।
जानकी, हस, उदार, प्रिया का न हो सका ।”

राम की निराशा में निराशा का अपना जीवन-ही कि भारत का
सामुदायिक जीवन-ही गुजरित हो उठा है। वह जीवन जो सदा ही बीछड़-राखों
के गुजरना पड़ता। निराशा का यह अस्तित्व शक्ति संयन्त्र, पर आरुणिक है।

जीव की अन्य अवस्थाओं की लोक परिकरों का भाव-भूमि को व्यक्त
करती है। “वह रही है हृदय पर झलक का (‘स्नेह-निकर’ कह गया है), मेरा
कंठ ब्रज-कठोर। देना जो भारत मज्जकठोर। मेरे दुःख की गहन व्यक्त। निधि
न करी हो मोर (‘हताश’)। और अब है खूब सरोज-स्मृति के दात-विदात
पिता की करुणा बाणी याद जाती है।” दुःख की जीवन की क्या रही, क्या कहूँ
जान जो नहीं रही। “बाहे राम हो, या तुझी-बाह, निराशा का अन्तिम उन्नी
तादात्म्य कर ऐसा शायद कंसुली स्वर अविता की कोरी बोझिलता से बचाकर खु
के निष्ठ से जाता है। राम की धरना के मूल में केंद्रीय भाव यह है कि परम उद्देश्य उन
पाया ही नहीं। अविता की लोक अन्तरीय भाषा स्वाधीनता-संग्राम के वैयक्तिक
योद्धा की बीड़ा है जो उपलब्ध परिकरों को संयुक्त कर देती है। जो जो है जानने
परम्परागत सीमा न रक्कर आरम्भता का प्रतीक बन जाती है। पीराणिक

निष्कल जो सफेरील भाणा आधुनिक नैवदना के निकट है जाती है । आ दृष्टि में निवेदीशुनीन और आयावाक्युनीन वृत्तित्व की योगाणित नैवदना का तन्त्र उनकी भाणा की विविधकारीय नैवदनात्मकता का तन्त्र है ।

राम की भाषनादीप्त बुद्धि उन्हें आ निराशा है उदरने की प्रेरणा देती है :

वह एक और नन रहा राम का जो न भाता
जो नहीं जानता देन्य, नहीं जानता विन्य,
कर क्या भेद का मायावर्णा प्राप्त कर कम,
बुद्धि के दुर्ग पहुँचा विद्युत-गति उत्थित
राम ने जी स्मृति, हुए सका या भाव प्रनन ।

“ देन्य ” और “ विन्य ” की कम्पीर भाषनायीं से जीरुग को जानि पहुँचने की सम्भावना की निराशा ने गहराई में महसूस की थी । यह उत्तेजनीय है कि कि विद्युत गति से राम का मन बुद्धि के दुर्ग में पहुँचता है, वह भाषना में भी उही प्रकार तजीव हो उठती है । पंक्तिरीं का प्रवाह और उय की द्रुत गति द्रष्टव्य है ।

अतः नीजकल की अपनी शैल के लीण द्वारा राम चित्त को प्राप्त करने के लिए उपत होती है । उनकी इस संकल्प द्वारा उन्हें परिदृष्टा में उनीर्ण सफरका विराट् स्वरूपा देवी उदित होती है और राम की विजय का आश्वासन देती है । “ छोनी कम, छोनी कम, है पुरुषोत्तम नीन / कह महाशक्ति राम के बदन में हुई छीन ।

शक्ति की नीतिक कम्पना में काम राम को देवी “ नीन पुरुषोत्तम ” का संवीचन देती है । यह अन्तिम कटना नैवदाम के लिये राम की संकल्प-बद्धता और देवी की उपस्थिति भी सूक्ष्म रूप में ग्रहण करनी होगी । शारीरिक और मानसिक दृष्टि से कलवान व्यक्ति ही विन-बाधाओं का उत्तिक्रमण कर उद्देश्य की पूर्ति करता है । योगमागीं वैयक्तिक साधना का अन्याय के प्रतिकार के लिए सन्तत मानव ने अनन्य शक्ति पर देने के उपाय-कर्म में उपयोग पुनर्जागरण

सुखीन भेत्ता के सन्दर्भ में निराशा की श्रेष्ठ उपलब्धि है, जिसका अर्थ अन्य रूप उनकी जागी फिर एक बार "(१) कविता में द्रष्टव्य है ।

" राम की शक्ति-पूजा " कविता का चारम्भा रवि द्वारा वस्तु की गहन-गम्भीर पृष्ठभूमि के साथ होता है और इसका अन्त विराट् देवी रूप के स्वरूपण और राम में उनकी शक्ति की समाप्ति के साथ होता है । यह कल्पना में शक्ति की और यात्रा है । इसी और वापसी यात्रा के भी अन्त विराट् और पुनरावृत्ति में निराशा-भाव में मिलती है । श्रेष्ठ कविताओं का यह है अन्त का अपनी गम्भीरता को कर्म ज्ञाया रहती है । " कामायनी " का " हिन गिरि के गुंग शिर " के साथ जो भाव समाप्त होता है, वही ही " आनन्द काण्ड बना था " में उल्लास प्रकटित की होता है । यह कल्पना है आनन्द की और यात्रा है । निराशा और प्रताप दोनों ही अपने-अपने ढंग से पुनरावृत्ति की शक्ति और आनन्द से सम्बन्ध करते हैं ।

" राम की शक्ति-पूजा " में संघर्ष के विरुद्ध राम की विजय को लेकर आलोचकों में कविता की संघर्ष के विषय में कई तरह के विचार व्यक्त किए हैं । डॉ० रामविलास झा के अनुसार " राम के संघर्ष का पितृ पिता प्रभावशाली है, उतना उनकी विजय का नहीं । " इसी प्रकार डॉ० नाम्दार सिंह शाय्यावादी कविताओं की मार्मिकता पर परिणति है आलोचन प्रकट करते हुए यही बात कहते हैं : " शाय्यावादी कवियों में अन्त का सब से अधिक दूरी तक है जानैवाले निराशा भी इस जाकाजा (संतुष्ट) से न बच सके । " राम की शक्ति-पूजा " का अन्त प्रमाण है । " 2

वस्तुतः यहाँ का प्रभावोत्पादकता का प्रश्न है, कुछ-से-कुछ कवि भी संघर्ष की तरह समाहार का विक्रम नहीं कर सकता । संघर्ष में जी जीवन्तता, गतिमयता और प्रसरता होती है, वह कविता-भाषा की " डाइरेक्टिव " प्रकृति में निरंतर उठती है । रमेशचन्द्र शाह का कान इस प्रसंग में उद्धृत किया जा सकता है :

" पथ का आनन्द प्रतिरोधी है भिड़ने और उन्हें अपनी गति से नियंत्रित और परास्त करने का आनन्द है । यह आनन्द ही निराशा सब से अधिक

का दृष्टि से समाचारगत दृष्टि की शिक्षाएँ सँक प्रतीत नहीं होती । जयि ने जादु की छड़ी के ज़ोर से राम की गिरि में पुनर्जाता नहीं दिखाता है, बल्कि का विविध कर्मों के ज़ोर से राम की विविध गंधर्वों का सामना करना मिला है । यहाँ का वि, 'कर्म', विद्, जैन की भी पाता है जयि पिराय ' के रूप में शीघ्र प्रकट करनेवाले राम शरीर के मर्त्यमय कोरु लक्षण भव की भी जैसी के चरणों में बना देने की उपाय हो जाते हैं । का प्रकाश विविध हस्तों की जिन में का और फिर का उन्हें विद्या का साक्षात्कार प्राप्त हुआ है । ' शक्ति-पूजा ' साधन और साध्य दोनों का नहीं है । मानव की भी वापस के निराकरण में अंधकार और प्रकाश की प्रतीक-सौभाग्य की भी का का करता है । की उदाहरण प्रकट है :

(१) उतरा जो दुर्म पर्वत पर नैराधकार
कमली का ताराँ जो लो कहीं पार

(२) है बना निरा-उल्लास मन का अंधकार

+ + + +

धुन जो ध्यान मग्न ; केवल चली मलाउ ।

मराज की गहराई में खुल करेवाला, का की पीड़ा की तीव्रता से केनेवाला जयि ही यह योजना का करता है । जो यह समाचार-साधक की उच्च राशना की ही सुनिश्चित करता है । जतः यह जहना लम्बे संगत होगा कि समाचार यहाँ शक्तिहीन जयि की योजना का जग बन गया है । वह पीतरी भाव है ही नहीं, भावना है भी पुष्ट है ; वह भावना, जिन अस्तित्व की लीज में विविध व्युत्पन्नित मोड़ों में गुप्तते हुए मनुष्य की यात्रा का स्पष्टीकरण विन्न कविता में उतारा है ।

(' दुर्गादास ')

निराका की अन्तर्भाव का का सर्वोत्कृष्ट उदाहरण उनका काव्य ' दुर्गादास ' है, जिन भावना के अभिजात संस्कार की जगें गहन व्यक्त

के एक पर निराले का साप्रत्यक्ष प्रभाव है । यह असाध्य रहा सूक्ष्म सांस्कृतिक चित्रण में संयुक्त होने के कारण के वास्तविकता में निराले की श्रेष्ठ कलाकार की चिन्तन का समुद्र व्यक्तित्व प्रदान करती है । ' तुलसीदास ' की एक समस्या पत्नी-पुत्र संस्कृति की सुरक्षा की है - मध्यकालीन विघटित संस्कृति में साधो-मुक्त मानव-मुक्तों की विध्वंसना पर कवि ने गहरी दृष्टि डाली है । इन संदर्भ में चौधवासी तुलसीदास और उनकी पत्नी रत्नावती की लोक-प्रतिक्रिया का प्रस्तुतीकरण केवल माध्यम पर है । एक बहुत विराट् सांस्कृतिक प्रश्न है, जिसकी उत्तरंग जटिलता को फेरने के लिए कवि ने उचित के प्रश्न की - एकदम जो संपूर्णता प्रदान करते हैं और जो भी नहीं - जटिलता शब्दों के रूप में प्रस्तुत की है । ' राम की ललित-पूजा ' और ' तुलसीदास ' काव्य ' रत्ना-प्रयोग में का वास्तविक में समस्त होने की भाषागत क्षमता नहीं उठाई जा सकती थी ' राम की ललित-पूजा ' और ' तुलसीदास ' की प्रयोग है, सर्वश्रेष्ठ नहीं, वे दोनों अधिकतर और सुगुणिक भाषा में लिखी जा सकती थीं ।^१

कविता का प्रारम्भ अस्तमित सांस्कृतिक पूर्ण के कलात्मक चित्र के साथ होता है । यों प्रकृतमि मध्यकालीन भारत की है, जो मुसलमानों के आक्रमण में पराभूत देश कीस्त हो गया था, या आक्रमण की उन्मुख प्रकृति के कारण यह सांस्कृतिक साध सावनीम स्वर पर गृहीत हो सकता है । इस विघटित संस्कृति के रूप को कविता में डालते हुए कवि ने शब्दों की विशिष्ट संयोजना, शब्द की नई बंधन, शब्द की साजी निरीक्षा की है -

भारत के का का प्रभापूर्य
 शीतलज्वाय सांस्कृतिक पूर्ण
 अस्तमित बाज है - तन्मूर्ति दिशमंडल ;
 उर के बाजन पर शिरस्त्राण
 बाजन करते हैं मुक्तमान,
 है ऊर्ध्व जग, निरक्षत्राण पर शतक ।

प्रस्तुत शब्द का बराबर अभिव्यक्ति की प्रकृता, सामान्यता है

हूँ है । यह तीसरा काव्य-सौम्य का पाठ्य-सामग्री में का कल्पनाविषय प्रयोग है
 स्वयं ही संशोधन प्रकट होता है । वह यहाँ तक कह सकता है कि इन पंक्तियों
 में सांस्कृतिक सूर्य के उदय की पीड़ा कम है, क्योंकि वह अपने प्रायः साहित्य
 की भाषा उठाने की कुछ क्षमता है, यानी संवेदना मन्द है, उच्च-मनस्कता अपनी
 पराकाष्ठा पर है । डॉ० रामचन्द्राण उस ने पाठकों की प्रतिक्रिया को भी
 प्रस्तुत किया है :- " कुलीपात " शिका कुल्ले " है - निराशा की वह रास
 बार-बार पुनः की मिलती । उनके बीच प्रसंगों का भी कहना था - " कुल्ले ",
 की शक्ति मिलती पुनः है - जब शिकल्लाय " , निस्क-प्राण " जाने का-
 रणा छिन्न ली है ? १

किन्तु वास्तविकता इसी निम्न है । यहीवर्षी संस्कृति के
 पतन का प्रकृतियुवापी विषय प्रकारान्तर में कवि के मन्त्री विनाद की स्वर पैदा
 है । उच्च-मनस्क उच्च संस्कृति-मैता कवि की कान्तिक प्रतिक्रिया का प्रतिकूलन है ।
 भारत का ली है - प्रकाशोपन । उस भारत का सूर्य - प्रकाशमान सांस्कृतिक गौरव
 विरुद्ध हो गया है । सांस्कृतिक सूर्य के दो विशेषण हैं - प्रभासूर्य " और
 " शिकल्लाय " । दोनों विशेषण कवि के स्वच्छंद प्रयोग के परिचायक हैं ।
 प्रचलित प्रयोग हैं - प्रभासूर्य, किन्तु निराशा में प्रभासूर्य " का प्रयोग किया है,
 जो पुनः में कवि कहता करता है और " सूर्य " की तुल्य के साथ उसकी अनुपमता
 बैठ जाती है, पर उसकी विशिष्ट ली-मनता का उद्घाटन जहाँ प्रसूत " तस्सुरी "
 के संदर्भ में होता है, जहाँ पर हम जहाँ विचार करेंगे । संस्कृति के सूर्य के छिन्न
 द्वारा विशेषण " शिकल्लाय " गटीक है । इन दोनों विशेषणों में युक्त
 सांस्कृतिक सूर्य की टकराहट होती है - अस्तमित बाप है - तस्सुरी पिद्ममंडल " ।
 विपरीत स्थितियों की ऐसी टकराहट का उच्च निराशा-काव्य की उत्कृष्टनीय
 विशेषता है । प्रकाश का विरोध अवकाश की सजा का सूचक है । इस प्राकृतिक
 दृश्य की कवि की कल्पनात्मक पक्षों की अभिव्यक्ति देती है - तस्सुरी पिद्ममंडल
 विशाल जैविक की सुरक्षी बना रही है । यत्न है प्रतीकों में निराशा की कल्पना
 वास्तविकता का है प्रियाशील रहती है । यदि " राम की शक्ति-पुष्पा " में --
 " है का निराशा उल्लास का अवकाश " यह म्यावर विषय है, तो कुलीपात

में ' तस्यस्य विद्वन्मूर्ध' के माध्यम से सुविहित व्यापक वेषकार-पुन्य स्वर पर विपटन - जो गणितीय चित्रण है । यह है कर्म का मानवीकरण है, कुरी में विद्वन्मूर्ध का । भाषा की पुनर्जागरण निराशा की रक्षा में इस वरावर देती है, वे सर्वात्म्यता का प्रोत्त शब्द में न मानकर शब्द-प्रयोग में मानते हैं - ' तस्यस्य ' का प्रयोग उल्लेखनीय है । ' तू ' शब्द का ' त ' के संदर्भ में प्रयोग नवीनता के साथ लब्ध की अंत संभावनाओं में भरा हुआ है । विभिन्न नवार्त में शब्दों की उनके संदर्भ से जोड़कर विचार करने पर यह पता चला है - ' अविता ' के शब्दों का प्रश्न का वाक्य का प्रश्न है कि किस प्रकार शब्द प्रभाव डालते हैं और उन अज्ञात संदर्भों द्वारा प्रभावित होते हैं, जिनमें वे प्रविष्ट होते हैं ।^१ तू-वाक्य में जो तीव्रता, स्वर, आतेज का भाव है, वह कर्म के सर्वग्राही प्रभाव की अभिव्यक्ति का साधन है । इसे विराट् रूप के हलके का शब्दों में निरूपण निराशा के आधारभूत भाषा-व्यक्ति की परिभाषित है । ' तस्यस्य ' के साथ ' प्रमाप्य ' पर दृष्टिपात-रूप, - बाहरी वनावट की समता लक्षित विरोध के आलोच में जीवित प्रतिक्रिया उत्पन्न करती है । ' प्रमाप्य ' की परिणति ' अस्तमित जाति है ' में होती है और कुरी और ' तस्यस्य ' अपना प्रभुत्व आतेज काय है ।

बागी शब्दों की विशिष्ट बानगी मुसलमानों के आतेजपूर्ण शासन का रूप प्रस्तुत करती है -

उर के शासन पर शिरस्त्राण
शासन करते हैं मुसलमान ;

शासक के वास्तविक कर्म से च्युत मुसलमान नरेश जाती पर केवल शासन करते हैं, भारतीयों को प्रताड़ित करते हैं, जबकि उन्हें कर्म शिरस्त्राण विशेषण को साधक करना चाहिए । यहाँ ' शिरस्त्राण ' का प्रयोग सिद्धान्त और व्यवहार के बीच की खाई को बहुत अज्ञात ढंग से प्रस्तुत करता है । इस सारी स्थिति की परिणति इन शब्दों में होती है -

है उनीत ज, निरस्तत्राण पर उत्तर ।

1. The question of the diction of poetry is a question of how words affect and are affected by the artistic contexts they enter.

गहरी दृष्टि से सक्रिय प्रतीत होनेवाले, किन्तु सत्य रूप में लोकोपकारी जीवन के लिए प्रयुक्त वह लोचक शक्ति का यह विंग वास्तविक जीवन की ऐन्द्रजालिक विडम्बना को भी पूरी आत्मविश्वास के साथ अभिव्यक्त करता है । इस प्रकार वर्णन में कोई गहरी स्तरीय पर व्याप्त होकर यह विंग आत्म-आभा का सामान्य को बन गया है । राजनैतिक विस्तार और वाणिज्यिक संयोजन की दुनिया में संस्कृति का रूप घुलन और गुडुमार होता है ; उसके मूर्त्यों को आत्मसात् करना जटिल कार्य है । " निस्वच्छाणा शक्तः " का विंग अपनी प्रकृति में अत्यन्त गुडुमार संस्कृति की रिक्तता को उठा है स्तर पर उतने ही गुडुमार का है अभिव्यक्ति देता है, और जीवन की पुनर्रचना के रूप में उठा की व्याख्या को व्यावहारिक स्तर पर विश्वनीय बनाता है । पूर्ववर्ती अस्तमित सांस्कृतिक मूर्तियों के साथ इस " निस्वच्छाणा शक्तः " की निराहण पड़े, तो निराहण की संरचनागत काव्य का परिष्कृत भिन्ना । पूर्वास्त होने पर शक्त का गुम्फलाना स्वभाविक है । इसी प्रकार संस्कृति के विघटन के समय गहरी ज्यों में स्वस्थ जीवन की परिकल्पना दुष्कर है । नवीन संदर्भ में प्रयुक्त जिसे जाने पर एक फिटा-फिटा शब्द भी ज्यों की कितनी विस्तृत छायाएँ उद्भूत कर सकता है, उसका अर्थ उदाहरण ' शक्तः ' है ।

इस सांस्कृतिक संख्या की सर्वव्यापी तथा को निराहण यह अन्य विराट अस्तुत द्वारा पुनर्निर्मित करते हैं -

शत-शत ज्यों का साध्य-काठ
यह बाहुनिधित भू झटित भाठ
काया बन्धन पर कद-बाठ ज्यों दुस्तर

देश की सांस्कृतिक अल्पमता से विजाय काय-मानस बन्धन पर काये हुए दुस्तर कद-बाठ से सांस्कृतिक संख्या को उपमित करता है । दीर्घ स्तरीय की प्रसूता और हृद की त्वरित गति पलन के बहते हुए प्रभाव-दीप्त को साकार कर देती है, जिसकी छोट में भारत के विविध प्रांत का जाति है ।

तीसरे हृद में नाच के प्रतीक बाह्यगत मुगलों के आर्तक का भ्यावरण निम्न प्रस्तुत करते हैं :

मौल-दल वर के पद-दान,
 धर्मित-पद उन्मूल-नद पठान
 है वरा रहे दिग्देखान, सर-सरकर ;

“ मुल के बसाय ” मौल के प्रयोग में वाङ्मयनों की दुनिया
 शक्ति को अधिक जोरदार अभिव्यक्ति मिली है । इन मुलों की पैना पकड़ है,
 जोर धर्म से चलते हुए पठान का है भी नद है । “ धर्म की जलक वार वाचुनि पौ
 धर्मित वाङ्मयनों की शक्ति को सुदृष्टि करती है । निम्नी शक्ति की पुनर्निर्माण-
 पद-योजना के उत्कृष्ट उदाहरण से वरा है । इन वाङ्मयनों की शक्ति का बल
 शक्तों में विस्तृत चित्र द्रष्टव्य है : है वरा रहे दिग्देखान, सर-सरकर ।

मुलों के वाङ्मय की यह प्रकटीकरी पक्षा, धन केकार, दुनिया,
 वप्रात, शक्तों में कि प्रकार सरकर दृष्टि हो नर है, यह द्रष्टव्य है -

हाया ऊपर धन केकार -
 हुंदा वज्र धर दुनिया,
 नीचे प्लावन की प्रत्य धार, धनि सर-सर ।

यहाँ धर्म-योजना में निराण लगे व्यक्तित्व की पारी जीवन्ता,
 पारी शक्ति का परिध धर्म भरी है ।

मुलों से वार में परास्त दुवों की धी-धीनता को धर्म ने उन
 शक्तों में अभिव्यक्त किया है -

रिपु के समझ को धा प्रवण्ड
 वातम ज्यों तम पर करोड़मण्ड ;
 निरपठ लव वही दुन्देलखंड, जामागत,

किणों से प्रवण्ड धर्म की मांति दुन्देलखंड केकार-धर्म रिपुओं
 को मर्दित कर देता था । समय के फेर से वही दुन्देलखंड लव निस्तेज हो गया है ।
 उसकी पराजय को निराण ने निम्न की विधों में बड़ी संवेदनशीलता से संकुचित
 कर दिया है -

(220)

निःशेष सुखि, सुख-सागर

मौलाना मुन्ना अह, दिव्य प्राण,

पूजा रुक्म जी, भिन्न भान, जगत् रुक्म ।

मोहिन बेबी का पुनः का जन्म हुआ और वो भी नई-नया ।

गौरवपूर्ण हुनैराष्ट्र का अधिकार भी प्राप्त हो है । उत्तम के पास की जीवार्थिता
विशेषता की प्राप्ति है, हुनैराष्ट्र का ऐसा विश्वास की कल्पना प्राप्त है, जहाँ
वर्तमान साधन-सम्पत्ति है शुद्ध है । उत्तम के पास की नीचता और भौतिक दुःख
के विषयों में प्राप्त ने भी प्राप्ति हो है अष्टाष्ट कर्तव्य के वैराग्य-भाव और प्रेमपूर्ण
प्रेमिता के जीवन की सहायता की सामान प्रिया है,

११११ ११११ ११११-११११

114 35. 01-1181

॥ श्रीगणेशाय नमः ॥

पुनः पुनः + चरतः

कवि कीर्ति न नश्वर ।

संक्षिप्त-सा के जीवन उत्तरदाय और आत्महीन ताम, सुखाम की
एक क्षीण नम्य-देना, कुकी पुर फुलों का प्रान तीरम और उत्तरी के पीके का
उत्ताम, इन सभी की प्रतिकृति मेरा गुण्य नारी-जीवन ।^२

हमारा एक ही प्रकार के उदाहरण विभिन्न प्राणियों में प्रचुरता पाया जाता है - यह एक उदाहरणों में देखा जा सकता है ।

गौतम बौद्ध में विवर्धित भारतीय साम्राज्य के प्रथम अर्थिक एवं नीतिगत
विस्तार का अंग है -

वीर का नर, नर नाशिन

पुस्तक के लिए धन्यवाद :

मा है पीछर, मातर निन्द-मय मासि ।

‘ नर ’ और ‘ किन्नर ’ का विविष्ट प्रयोग निराशा की भावना-कामता का उदाहरण है । जो वाक्य में पुरुषोक्ति शीघ्र से संवन्न ‘ नर ’ है, वे तो संग्राम-भूमि में युद्ध करते हुए मृगकों द्वारा बंधे गये हैं, पर जो किन्नर (किन्नर) है, वे अपने नाम की शोभा बढ़ाते हुए दासता पर उत्तम मना रहे हैं, उन्हें अपने सामयिक और मातृत्विक परामर्श पर श्रान्ति नहीं है, उनका पुरुषत्व विरुद्ध हो गया है । इस प्रांग में कवि ने दो पौराणिक दृष्टान्तों को प्रस्तुत किया है -

धी का ज्यों प्राणों का वास
देता कुरों ने देखि जय,
कंस में कैस जात्या-बाधव पुत पात ।

कवि जो ज्ञातित्वात्मिक हस्त में लिए कभी उपयुक्त पौराणिक दृष्टान्तों की प्राप्ति नहीं हो सकती थी । डॉ० विश्वम्भरनाथ उपाध्याय ने निराशा की भावना में अप्रयोज्य प्रयोगों पर श्रान्ति करते हुए इस छंद को उदाहरण रूप में रखा है - ‘ निराशा की भावना का एक दोष यह भी है कि उन्होंने विभिन्न शब्दों से समाने कर्तों को लिया है, प्रायः उन शब्दों से कवि द्वारा प्राप्त की प्रयुक्त नहीं है, जतः उनके द्वारा अभीष्ट की, कविता में व्यक्त नहीं होता, यहाँ तुल्यवाच ’ में - ‘ किन्नर ’ का कभी नपुंसक व जात्या-बाधव का कभी जात्यात्मिक शक्तियों लिया गया है - नर है भीतर बाहर किन्नरणा गाते ।^१

किन्तु ‘ नर ’ की तुलना में ‘ किन्नर ’ को प्रयुक्त करने के कारण ‘ किन्नर ’ के व्य-स्फुरण में कोई बाधा नहीं प्रतीत होती, प्रत्युत व्य-कामता अधिक बढ़ जाती है । एक तो किन्नर वा नपुंसक कहने से पुरुषत्व से हीन बाहुकारों पर कवि के गंभीर व्यंग्य और शक्ति की उत्तरी कुशलता से अभिव्यक्ति नहीं होती । दूसरे, यज्ञ-किन्नरों के जीवन की जो एक वितापमय पौराणिक परिकल्पना हुई है, वह दासता पर विजय मनाते, गौरवशून्य भारतीयों के संका में कड़ी घटीक प्रतीत होती है । योंकि जो एक बार फिर पड़े - ‘ नर है भीतर, बाहर किन्नर नणा गाते । ’ सच्चे वीर बंदीगृह में है, वीर नरनामवारी

विन्दु बस्तुः" विन्दु" बाण उड़ता मना रहे है । कापुरुष जी-विन्दु
विन्दु-बाण की दोनों विशेषताएँ "विन्दु" संश्लेष में समाहित हो गई है ।

"बाण-बाण" में विन्दु का मौलिक प्रयोग है । प्रयोगः
बाण के वैन की प्रभावशाली शक्ति को दर्शाते हैं कि "बाण-बाण" का
प्रयोग उन्होंने किया है - वैन, जो रक्षा दुष्कर है कि उसे बाण में आव्याप्त
अवस्था की फंस जाती है - वैन में कैसा बाण-बाण दुःख पड़े ।

पौरुषायान् राजपुत्र और पौरुष का विश्वास प्रस्तुत
करनेवाले राजाओं का ही प्रकार का एक ही विन्दु निम्न प्रस्तुत करी है -

उड़-उड़ जो रण बाणुरे, जग,
हो शक्ति देश की पृथ्वी पर,
जग, निज, दुर्धन, जग, जातारण,

शक्ति की पुष्टि दुष्ट है - जग, निज, दुर्धन, जग,
जातारण की "हो शक्ति देश की पृथ्वी पर" में परिणति मानव-जीवन की
दो विरोधी स्थितियों को समीचीन रखती है । बाण निराशा नहीं है -

मातृ के उर के राजपुत्र,
उड़ नर बाण में फैलत,
जो रहे रण, नृप-वेश मृत-बंदीगण ।

"मातृ के उर के राजपुत्र" का शब्द-संयोजन सभी वीरों के
गौरव को अपने में समेटे हुए है । नृप-वेशारी मृत-बंदीगण का रण रक्षा कोई
की नहीं रखता ।

इसके बाद लोक दुर्धन में जग ने मुसलमानी सभ्यता के प्रकार की
विश्लेष किया है । वर्णन की आंतरिक रक्षा देने योग्य है ; इस्लामी सभ्य-
जाग्रण की वृत्ति के बाद जो इस्लामी सभ्यता-की शायद कुछ बाई है । प्राकृतिक
उपमानों में परस्पर संबद्धता है -

जग, शक्ति परा, शक्ति गया मृत,
उर-उर की मृत, तापप्रलय,

(२६)

बस्तीं उनील, फिर धारिणी ज्यों उन्मल,
करते हैं शरार में बाण-बाण
मूर्खी के लपटों पर निःस्वन
ज्योतिष्य प्राणों के पुन, रंजीवन ।

भारतीय संस्कृति के पूर्व के काल हीन पर मुक्तमानी सम्प्रदाय के
चन्द्र का उदय हुआ है । इस विचारमयी सम्प्रदाय के वास्तविक और उच्च मान्योद्य
का प्रतीति के अनुसार अपहरणों कात लवि ने सटीक चित्रण किया है । इस
विचारमय वातावरण में जीवत भारतीय जनता की स्थिति द्रष्टव्य है :

मुला मुल, अब मुल-स्वर्णित पाठ
कैला- यह बैल कल्प-काठ-
कामिनी मुसुद-ल-ललित ताठ पर भठता,
प्राणों की लवि मुद-मंद-स्मंद,
लघु-गति, निवमित-मद, ललित मंद,
होना कोई, जो निरामंद, पर मलता ।

उम्दावली का सजा-वैरा अब भी जीवन में जड़ ही नहीं निर्जीव
गुजरता को स्वर देता है । लवि की दृष्टि में यह लामोदपूर्ण जीवन वास्तविक नहीं
है, बैल कल्पना में मुल देखाता है - ' यह बैल कल्प-काठ ।' ऐसी वला में
जीवन मुक्त प्रवाह को भी बाध दे सकता है ?

प्राणों की लवि मुद-मंद स्मंद
लघु गति निवमित-मद, ललित मंद

बन्धन पंक्ति का तीला व्यंग्य द्रष्टव्य है :-

होना कोई, जो निरामंद , पर मलता ।

विचारमय के संकल्पशील स्वल्प पर शायद इसी कच्ची टिप्पणी
नहीं प्रस्तुत की जा सकती ।

इस संख्या १० में निराशा ने देश की अल्पमय मनोवृत्ति पर तीव्र
कायावाच किया है । तरंग के फूल का किं इस संदर्भ में जड़ ताजा और सटीक है ।

लीकता लहौं रे, किया कूट
 बहता तरंग का प्रसूत फूट ?
 यों इस प्रवाह में देर मूठ ली बहता,
 कल-कल-कल बहता कसपि कल,
 का मन्त्र-मुग्ध मुनता ' कल-कल ',
 निष्कल, लीला-प्रिय कुलीपल ज्यों रहता ।

तरंग में बहता फूट लानी गतिविधि मूठ पाता है, किनारे का
 जहाँ घोष ही नहीं होता । ठीक यही कहा देर की भी है, जो इस्लामी
 सम्प्रदाय के वाक्यांश में कैसाकर फ़िरा-जान लो वेत है । परन्तु भी निराशा में
 कहा है :-

मौन-कल-कल के कल-जान,
 वसित-मद उन्मद-मद पठान
 है बहा रहे दिग्देश ज्ञान, सर-सरसर,

स्थिति की विहम्बना द्रष्टव्य है, जो काँ ' कल कल कल ' करते हुए बहता फूट
 को सावधान करता है कि वह किनारे की लीक है , इस तरंग-प्रवाह में तबता है ।
 पर वह फूट मन्त्र-मुग्ध-सा जहाँ कल कल कल ' ली ' कल-कल - मुन्मद-मुन्मद ही
 के रूप में मुनता है । जहाँ वह ली-मन्त्र-मन्त्र मिथ्या है, लीलात्मकता से रहित है,
 धारा के किनारे के पत्थर की भाँति वह इस जालम्बायुक्त मिथ्या जीवन की उल्टा
 को नहीं समझ पाता । किनारे पर फँस हुए पत्थर (कुलीपल) का उपमान लम्बी
 जीवन लो बड़ी सटीक अभिव्यक्ति देता है । तरंग में बहते फूट का विषय सामान्य
 वर्णन की भाषा में धीरे-धीरे पर्यवसित हो जाता है और इस प्रकार भाषिक
 वर्णन और विषय के संश्लेष का एक स्मृच्छरीय रूप निर्मित होता है । अनुष्ठानात्मक
 ध्वनियों के अन्तर को कवि कितनी बारीकी से पहचानता है, वह ' राम की
 लीक-मुला ' में बड़े विशद रूप में देता जा सकता है, ' लुलीपल ' काव्य में भी
 ' कल-कल-कल और ' कल-कल ' के विषय भाव द्वारा कवि लानी ली पहचान
 की अभिव्यक्ति देता है । तरंग की न पहचान कर लामोद-मुलीद में हुये, लाक़िउ
 लीला पर कवि ने सूक्ष्म व्यंग्य किया है । अन्यात्मक शब्दों से लीला, व्यंग्य, लीला

की कंठस्थ व्यंग्यार्थों का प्रयोग ही व्यंग्य-भावना का प्रमाण है ।
 'वर्ण' शब्द का प्रयोग काव्यिक, निम्न वाक्यांश में फेरी के नाम के
 चित्रण के संदर्भ में बहुत उपयुक्त है । उक्त की कारिणी के साथ उक्त चित्रण की
 गणिता की जो, जो चित्रण की उत्कृष्टता गरी नाम में उत्कृष्टता होती है ।

ऐसे संक्रमण-का में कुछ सुखीदास का उत्पन्न होता है,
 पिछो भावना में निम्न में भाव-संज्ञा के रूप में जो जो नहीं केवल में उत्पन्न
 सांस्कृतिक चित्रण के प्रतिरोध को चित्रित किया है । चित्रण में चित्रों के साथ
 पर्यटनार्थ गये हुए सुखीदास की भावना 'वि-भावना' की प्रकृति से प्रेरित होती है ।
 एकावली की वह इन सुखीदासों को अनिवार्य के स्वर में भी चित्रण सुख्य रूप
 में प्रस्तुत करते हैं, वह प्रकृत्य है -

वह भावना-विपरीत विषय सुन्दर
 हुए सुखी नाम में रंग कर,
 वह भाव सुख-सुख-नाम गहर भाव !

प्रकृति के उन संकेत की भावना स्पष्ट न होकर कुछ विपरीत-की
 उत्पन्न-की भावना में रंगी हुई थी । सुखीदास के रूप में मन में उत्पन्न की प्रतिबिम्बा
 उत्पन्न होती है ; उत्पन्न की रूप में सुख उत्पन्न में अनिवार्य की है । प्रकृति-
 दर्शन में उत्पन्न भाव सुखीदास के मन को सुख की सुखी-नाम जाना, किन्तु वह
 सुख स्पष्ट था, सुख नहीं । पर वह था उत्पन्न वाक्यांश । जो सुख उत्पन्न में
 भावना अनिवार्य ही नहीं, अनिवार्य और अनुभव दोनों ही जाती है । इस
 पूरे दृश्य में कवि ने जो वाक्यांशों की सुख की अनिवार्य प्रकृति को भी
 व्यक्त किया है । चित्रण में सुख-सुख की प्रकार की स्थिति इन शब्दों में
 रुपायित की है -

स्पष्ट शब्द मत पुनो, जो उत्पन्न की सुखीदास है,
 ये सुखी की शब्द सुखीदास में प्रवेश मान पर
 एक साथ जोड़ते अनिवार्य की निश्चित वाक्य है
 (" उर्वरी ")

(३०)

जो प्राणी है दुःख भूषण, दुःख का घर ;
पर जो जो घर है, काश,
बाणों में फैलाया जाता ;
गिनते में दिन, वह एकल-साह पर रहा घर

प्रथम जीवन में लोगों के दुःखों प्रयोग प्रकृति के उल्लास, उत्तरी
गतिशीलता की सुविधाएँ होती हैं । व्यक्तियों में परस्पर समता की तत्त्वपूर्ण प्राकृतिक
जगत के आन्तरिक संतुलन को प्रकट होती है । भारत के प्राचीन ऋषि ने आत्मिक
स्तर पर कुछ घर प्रकृति के कुछ प्रयोगों वाली वेदना - सूक्ष्म स्तर पर संतुलन की
तात्पर्य - को यों प्रस्तुत करते हैं :-

कहता प्रसिद्ध, ' जगम पीवन !
मैं तो है का का बन्धु प्रान्त
यह हताश्वस मन भार श्वास पर बहता ;
जुं रहे जोड़ गृह मेरे बीच,
मैं तो यह मुक्ति-मुक्ति का वि,
झाया का पर मेरा कुछ रवि तर बहता ।'

जैसे प्रतीकात्मक है निराशा ने गौरव-सूच्य तत्त्वातीत भारत
की वेदना को स्वर दिया है । स्त्रीलिङ्ग का १०० रामायण मञ्चानगर कहते हैं
' निराशा के साहित्यिक मन्त्रालय में सांस्कृतिक पुष्टि की उम्मीद नहीं की जा
सकती' १- तो का का मन की सत्यता समझ में आती है । शरीर की भुल के साथ
मन की भुल भी बड़ी प्रकट होती है । मानसिक स्तर पर रिक्तप्राय देश की व्यथा
को ' यह हताश्वस मन भार श्वास पर बहता' और ' झाया का पर मेरा कुछ
रवि तर बहता ।' के शब्द-प्रयोगों ने तीखी और भाविक अभिव्यक्ति की है ।

वस्तु की स्थितियों का निराशा ने गहराई में अनुभव किया है और
वै का प्रयोग को और विस्तार देते हैं, वहाँ प्रकृति - जगत की पारी अव्यवस्था
तत्त्वातीत भारतीय जीवन को समझती पकती है :-

खती लौहों की ज्वाला क,
 पाजोणा-खण्ड रहता कठ-कठ
 धुलु लगी प्रकण्ठर कठ-कठ कर जाती ;
 पगों में पैर-प्रवाहित गरि ;
 है रीढ़ी-काम - कारण दिव-गरि ;
 केवळ पुत पैर उदरंभरि जा जाती ।

पूर्व जगति प्रकण्ठ ज्वाला है पाजोणा-खण्डों को पकाता
 रहता है, पगों में कीचड़-मानी है गरि कही शब्द-काठ में कुंभित हो जाती है
 और जगति कीपाता के मुल में दिव-गरि (पूर्व) है । इस प्रकार जगत्कारि
 जगत् कारक जगत् कर जाती है । " उदरंभरि " में वात्सात्मियों की स्वाधी-भूति
 पर जगत् जगत् है । यह निरुद्ध जगत् प्रयोग को ही वात्सात्मक वाचस्पति का
 प्रतिकलन है ।

जगत् है जो जगत् में प्रकृति स्वयं शब्दों में उदरंभरि की
 वात्सात्मक जगत् जगत् है । इसके पदार्थों इच्छामी सन्धता की वात्सात्मक
 विहायिता को एक मायक पिन्ध में प्रकृत कर वह नोन हो जाती है -

जब स्वर है जग-कैर है कर
 रौंती रव-रव पुष्पी, बम्बर ;
 जाया जग प्रकृतिमान-र शीपाकर ;
 किम रहे जगि है वे प्रियतम
 जगि है निश्चल देवता परम ;
 जगत्पण्यम यह सुप्ति विरम भ्रम, भ्रम-भर ।

पापिय शब्दों में ही पुष्पी - वात्सात्मिकी को अपने प्रभाव-
 क्षेत्र में लोट दिया है, जगत्पण्य के कैर-रव कर है, जगत् करती रव पुष्पी-बम्बर
 को रौं रही है । वास्तविक जगत्पण्य को जगत् भूमि कर दिया है, जगत् मनुष्य
 विग्रहित होकर माया को ही जगत्पण्य समस्त बैठा है । " भ्रम, भ्रम-भर " में
 वात्सात्मक वाचस्पति का माया के निश्चल वाचस्पति को जगत् समस्त कर देती है ।

प्रकृति के संदेश ने प्रभावित छुड़ीपास के मानसिक प्रसार को निराशा ने बड़े उदात्त ढंग से काव्य के स्तर पर प्रतिष्ठित किया है :-

बहकर समीर ज्यों पुष्पाकुल
वन को तर जाती है व्याकुल
हो गया कि कवि का त्यों जुझकर उन्नत
वह उस शांति का वन-विहंग
उड़ गया मुक्त मन निस्तारण
झोड़ता रंग पर रंग-रंग पर जीका ।

पुरभित वायु वन को विहंग कर जाती है, ठीक वही तरह प्रकृति के संदेश ने भी छुड़ीपास के चित्त को उन्नत कर दिया । यह अपना बड़ी गटीक है । मन को ऊँची उड़ान को सहज भाव से कवि खिन्नित तीन पंक्तियों में स्थापन देता है । वह संस्कारों की सीमा को पार कर मन मुक्ताकाश में विचरण करता है । विहंग का रूपक उस ऊँची-यात्रा के प्रारंभ को कविता का सुभ्रव बना देता है । खिन्नित पंक्ति-“ झोड़ता रंग पर रंग-रंग पर जीका ” का शब्द - विन्यास जो चक्षुष्य धीरे-धीरे संस्कारों की सीमा पार कर लौचर सत्य के निष्ठ पहुँचता मन को स्थापित करता है । न्यून निराशा ने काव्य में प्रतिष्ठापित विराद रूपों के रूप में सापेक्ष व्यक्तान पर बल दिया है । वास्तव में चित्री तथा भावनाओं के भीतर से विरक्त सत्य में पहुँचना, क्यार सौन्दर्य से भावना तथा चित्री की जाकृतिवों को भिन्न देना कविता की पूर्णता है । “ छुड़ीपास ” में ऊँची-संवरण के ये दृश्य कविता की हली पूर्णता की धारणा के व्यावहारिक निदर्शन हैं ।

तेजसवी शब्द में प्राकृतिक दृश्य के माध्यम से मन की ऊँची-उड़ान का लौचरविस्तार वर्णन है :-

दूर, दूरतर, दूरतल श्रेण,
कर रहा पार मन नमोदल,
सजता बुवक, फिर-फिर बुवक जीवन पर,
झोड़ता रंग, फिर-फिर संवार
उड़ती तरंग ऊपर क्यार
संध्या-ज्योतिः ज्यों सुविस्तार बन्धरतर ।

कुम्भीदास का मानस क्रमः दूर से दूरतर से दूरतम स्तर में प्रवेश करता ही जाता है । इस प्रक्रिया में वह सब दूर संस्कारों की गहर को पार करता जा रहा है, संस्था लाठीन सूर्य की किरणों भी वातावरण में ऊषा उठती है ।

जब की इस ऊर्ध्व उड़ान में कुम्भीदास तत्कालीन भारतीय संस्कृति का वास्तविक जामात पा पाते हैं । पराधीन भारतीय मानस का सही चित्र निम्न लेख में उजाग है :-

बैँस भिन्न-भिन्न भावों के घर
 झुझ है झुझतर दूर विश्व ।
 पूजा में भी प्रतिरोध-जल है जलता,
 लौ रहा भस्म अपना जीवन,
 पैतनाहीन फिर भी पैतन
 अपने ही मन को यों प्रतिमन है जलता ।

सुन-समृद्धि के जमाव में ऐसी पंक्तियों की रचना नहीं हो सकती थी । मानवीय स्वभाव की विचित्रता इन पंक्तियों में समा गई है । झुझ भावों से परिचायित, सज्जनात्मक दृष्टि से शून्य मनुष्य जड़-मुँह हो रहा है, पर वह अपने को पैतन समझता है । " पैतनाहीन फिर भी पैतन " का विरोधामास द्रष्टव्य है । और, इस प्रकार प्रत्येक मनुष्य का मन अपने ही मन को धोता दे रहा है । मानवीय प्रकृति की इस विचित्र विह्वलना को काम के क्षण में प्रसाध ने भी जगिठालि दी है -

हृदयों का हो वायव्य सदा कभी बड़ास्वर की पड़ता
 पहचान कभी नहीं परस्पर की विश्व गिरता पड़ता ।^१

काली कवि वर्णित वर्ण-व्यवस्था पर तीला व्यंग्य करता है । भारतीय सम्यता-संस्कृति के विघटन के मूठ में बहुत कुछ निम्न का की चौपनीय पशा है :-

(३०६)

करी-फिरते पर निर्याताय,
वे दीन, इतीण कंकाळाय;
जाशा केवल जीवनीपाय उर-उर में ;
रण में खरवीं से सत्य सख्त
कलमल जाते ज्यों, दल से दल
सुझाण काष्ठ -जीवन -संबल, पुर-पुर में

यह उल्लेखनीय है कि कुलीदार का ऊर्ध्व-संघर्ष जहाँ उन्हें
पूज्य समाजियों पर विचार करने के लिए दृष्टि देता है, वहीं सम्यक्ता के विकास
में छोटे प्रतीक होना, पर वस्तुतः उनके अविभाज्य का सुझाण के प्रति उनके
मा में गंभीर संवेदनशीलता को स्पष्ट देता है । कवि मानिक भावधित्र द्वारा उनके
जीवन की विवशता और कर्षणा को कवि ने स्वर दिया है । यह पुरा छंद भाषा
के लोच का पहिया उदाहरण है । " दलल जाते ज्यों, दल से दल " में " द "
की जावृधि कलमल की श्रिया को सचमुच साकार कर देती है ।

यह सामूहिक पक्ष है पीड़ित कवि-मानस के निरक्ष माय की
व्यक्त कलात्मक अभिव्यक्ति निम्न छंद में हुई है :-

यस छाया के भीतर है सब,
है कैसा हुआ तारा खराब,
मूठ सब इस लस का वासव पी-पीकर ।
उसके भीतर रह देश-काल
हो सौगा न रे मुक भाव
पहले का-सा उन्मत्त विशाल ज्योतिःसर ।

कवि की भीतरी छटपटाहट भाषा में साकार हो उठी है ।
भारतीय जीवन की गत्यात्मकता, संवेदनशीलता समाप्त हो चुकी है, जीवन का
तारा सुषुप्त बन गया है - " है कैसा हुआ तारा खराब " बड़ा सुन्दर काव्यात्मक
प्रयोग है । " वादल-राग " में मुक्त विकास के अभिलाषी निराशा बन को
(जो कहता को प्रत्यक्ष है) किसी भी मूल्य पर स्वीकृति नहीं दे सकी । दूसरा

विशिष्ट प्रयोग का का वाक्य " है - भूँछ का छा का का वाक्य ची-नी
 का ।" " हम का वाक्य " हमने पूछ-वाक्य " हम है एक विशिष्ट भिन्न की वृष्टि
 करता है ।" " हम का वाक्य " प्रयोग , पढ़ा और ज्ञान का प्रतीक है और
 वास्तविक विषय के का प्रयोग में जगती है व्यक्तार्थ और समझ हो पाती है ।
 " वाक्य " सुनारी कल कलता बिजलिया और उन्माद की भिन्न-पुत्री व्यक्तार्थ
 उद्भूत करता है ।" " हम का वाक्य " प्रयोग में कथ है दोनों तरह की का-वाक्यों
 को परस्पर संशुद्धित कर दिया है , और इस प्रकार यह समझ भिन्न दिग्भ्रमित
 पिछासम्य भिन्न का कड़ा विशद रूप प्रस्तुत करता है । " हम की पीढ़ियों का
 वाक्य का स्पष्ट संकेत देती है कि कवि का वास्तविक नुस्ख नहीं है, मूल गौरव के
 पुनर्स्थापित है छिपे यह संकेतवश है :-

छाये भीतर रह देर-काठ

हो कैला न रे मुक-नाउ

पछे का-का उन्नत विशाठ ज्योति:सर ।

सुखीदास की ऊर्ध्वमुखी धरना का ज्ञानांकार को विमोचित
 करने के लिए अपने को संकल्पित करती है, जगने यह गठीमौति एक छिपा है कि
 मुक्ति छलासी सम्यक्ता के परे है । जगने के निश्चय को मूर्त करनेवाला यह विराट्
 चित्र द्रष्टव्य है, जिसमें सबों का समुचित संयोजन ही की व्यक्तार्थ-कामता में
 वृद्धि करता है :-

करना होगा यह तिमिर पार -

कैला सत्य का मिशिर-द्वार -

बल्ला जीवन के प्रार ज्वार में निरुप -

" तिमिर " और " मिशिर " का वाक्य अनि-गम्य और वास्तविक
 का-विरोध (६ सं १ में प्रभापुत्री " और लक्ष्मी " की मौति) गति की
 वृष्टि करता है । सत्य का द्वार " मिशिर " का है, जगने प्रवेश करना कड़ा कठिन
 है, पर केवलमान व्यक्तित्व बाधाओं का वतिक्रमण करके वहाँ तक पहुँचना ही :-

छला विरोध है सत्य-समर

रह सत्य-भार पर स्थिर निर-

धाना, भिन्न भी देह, निज पर निःसंशय ।

ये पंक्तियाँ भी सँजक करती हैं कि देश की रचना जो जीव का ही आत्मिक आजीव की उपलब्धि हो सकती है। इसी भाव से संजक एक और ऐतिहासिक चित्र प्रस्तुत है :-

कलमगीतार कवि के मुँह,
कैलाशियों के प्राण प्रस,
बह रुख दार का शमा-का करने को -
काने की जानौलत प्रहार -
तोड़ने की विषम वज्र-हार ;
ऊँड़ भारत का भ्रम कमार करने को ।

तुलसीदास की प्राण-भेदा सामूहिक स्तर पर प्रियासील हो गई है। वह अपना ही नहीं, भारत देश का कमार भ्रम करने को उपलब्ध है। निराशा की काठमांगा का सतही लक्ष्यजन करने पर कोई एक निष्कर्ष पर पहुँच सकता है कि उनके काव्य में जीव का समावेश उनकी समास-प्रधान किशोर लक्ष्यवर्ती द्वारा हुआ है, पर वास्तविकता यह नहीं है। वानकीधर शास्त्री ने निराशा के काव्य में लक्ष्यनिष्ठ जीव का बहुत सटीक उद्घाटन किया है - समस्त शब्दों द्वारा जीव प्रकट करने की बड़ के भी वे जागर नहीं हैं। कवि की आंतरिक शक्ति के बिना पदों में विद्युत्प्रतिष्ठा हो नहीं सकती।^१

कवि की इस आन्तरिक शक्ति के बड़े बड़े उदाहरण उपलब्ध दोनों छन्द हैं, जिनमें समस्त शब्दों का प्रयोग नहीं के बराबर हुआ है, पुरुष वर्ण-योजना का भी कोई बाध नहीं है, पर कवि बाधजुद दोनों छन्द भरपूर जीवित्वता से युक्त है।

तुलसीदास का यह बड़ा संकल्प कभी पत्नी रत्नावली के स्मृति-चित्र की दृष्टि से समझा जाता है। बड़ी नैतिकान्ति युक्तता से निराशा ने तुलसीदास के ऊर्ध्वानुस मानस के चित्रण के ठीक बाद रत्नावली के प्रकट आकाशिका का प्रसंग रखा है। रत्नावली के कामिनी-त्व की सीमा अत्यन्त सटीक चित्र में प्रस्तुत हुई है :-

बाबा, छा फा पर हुई वाम तरितीपन ।

“ बाबा ” में निहित अर्थ-शायद उनके जिने अन्य पदादि में नहीं जा सकती थी । तुलसीदास के रामनाथानी पर पत्नी रत्नावली की कानिनी-मूर्ति बाबा स्वयं होकर उही प्रकार खड़ी हो गई, वी प्रकार जिने बाबा की राह में नहीं बढ़ पाए । नारी-वास्तविक है स्वर्णि तुलसीदास की वह स्थापित बड़े सुकुमार ढंग से निराशा प्रस्तुत करते हैं :-

“ बाबो हो कहीं ? ” तुलसीदास
 दुग, पल्ला कर ज्योतिषा प्रह
 प्रियतम को ज्यों, बोलें सम्यक श्रमन है ;
 फिर लिये मुँह से पठ-मन्त्र-
 इंदीवर के-से जोर फिल ;
 फिर हुई कृत्य शक्ति पुष्कल जा ता है ।

यह सा-त प्रेम-व्यापार तुलसीदास की कल्पना में ही घटित हो रहा है । रत्नावली के बंजिम शोचने को “ तुलसीदास दुग ” में कवि ने गूँस दिया है, जो - उन चौ-चिरों नेत्रों में प्रिय को ज्योति की माछा पहना दी हो “ दुग ” और मुँह की अंतरिक्ष अग्नि-योजना अपने लोभल शब्द-विन्यास से छा बासाव और वातावरण को छाकार कर देती है । कमल और फूल के अस्तुतों को छेकर अग्नि-गण बाकरीण का चित्रण परम्परा से करते जा रहे हैं । निम्नलिखित शब्द में तुलसीदास के मोह-चित्रण में ये ही अस्तुत हैं, पर उनकी संयोजना में अनीनता है, वाक्य-विन्यास में विशिष्टता है :-

उस ऊँचे कम का गुंज पर,
 मंगल जीवन का कम-मंगल,
 तुलसी उस-दुग-अग्नि में बैकल, शीरम को ;
 धठा ही था तुलसी दाणा-गर ,
 मुँह नसे पलों के पठ मुत्तर,
 रह गया उही उर के पीतल, काम ही ।

यह निराशा की बहुमती प्रतीति है, जिसके कारण वे एक और भी की ऊर्ध्व-उड़ान के बड़े विस्मय कि पूरे आत्मविश्वास के साथ काम में प्रतिष्ठित करते हैं, और पुरानी और मानवीय आकर्षण की प्रभावशाली को बहुत धीरे धीरे चलाते हैं। " सुखी उस दुःख-कवि ने बैकल " का तरह सोचने-सोचने कीनीय है। उन कि प्रकाश धीरे-धीरे आकर्षण की और उन्मुख होता है और आकर्षण कि त्वरा है उनको अपने समीप ला जाता है, उसको उन्हीं में निराशा में मुरी कर दिया है।

सुखीदास चित्तूट यात्रा से पर छोड़ जाते हैं। पत्नी के आकर्षण-बाध में वे उन्हें दृष्टि-व्यापी सोचने के मूढ़ में उतार की मूर्ति फिटकाई पड़ती है। गद्यादादी जिव जीवन के छोटे-छोटे क्षणों को भी कि प्रकाश साधनीय रूप में प्रस्तुत करते हैं, यह निराशा के इन तीनों चित्रों (४०, ४१, ४२,) में देखा जा सकता है। जो प्रकृति में जो भी है वह रत्नावली से संयुक्त है। सुखीदास रत्नावली को दृष्टि-रहस्य के रूप में फैले हैं, किन्तु उनकी दृष्टि में उसका शारीरिक आकर्षण प्रधान है। निराशा उनके इस किम्वद का लण्डन प्रस्तुत शब्द में जो उदात्त हो रहे करते हैं :-

जिसे धुवि प्रकाश का और-काश
रुचि-रुचि में सुख, काश भी सर
वह बैसा हुआ है एक मस्त परिचय है,
अचिनखर वही जान भीतर ;
बाछ प्रम-प्रमों को, भास्वर ;
वह रत्नावली-मुक्त, पर जाय है।

यह रत्नावली विश्व की सुन्दर है, पर बात रूप से नहीं,
उस आन्तरिक रहस्य है, जो संसार की रक्षा का कारण है। कुछ-कुछ भिन्न पुनरी
की-की परिचयना यहाँ पर है। " प्रम-प्रमों " का प्रयोग जिव का अपना है।
और किन्तु " आत्मा-जाय " (१), " सुख-स्वरित जात " (२) जो मौलिक
प्रयोगों की तरह जो भी आदोष का छिन्न होना पड़ा है। निराशा के विविध

मौलिक तत्त्व प्रयोगों, जनात-समूहों में सीपत हुए की प्रणालियों चर्चों में पड़ी नहीं, किन्तु इसका टिप्पणी प्रस्तुत की है - "जि सहीपतों का यह अवस्थिति के वाग्पाठ में निकलकर आतेहु की में स्थित किया, फिली में मलातीर प्रसाद विवेकी की का जन्म महारणियों में परिभाषित एवं निरंकित किया, निराण की में तुल्यिदास " में कही सहीपतों फिर में पूर्व काठ के अवस्थिति में - "वा में शर-उपर दुरि तरह मटकने ली ।" १

‘ तुल्यविचार ’ का क्या का कोई भी प्रबुद्ध व्यक्ति का निष्कर्षण
 में सम्भव नहीं हो सकता । उक्त आलोचक की दृष्टि भाषा-वैज्ञानिक स्थिरता पर
 तथिक है, यही मान में एपीतारक्त काव्यभाषा पर हम । निरङ्कुशः हि कस्यः
 में वैज्ञानिक स्तर पर रहता होकर भी व्यावहारिक रूप में उसको ध्यान में नहीं
 रखा जाता, यह आलोचना के लिए एक विद्वन्मनामयी स्थिति है । निराशा-काव्य
 में उच्च-प्रयोग की स्वच्छता लाभ है जो वह व्यक्ती की सम्यक्ता के लिए है (लाभ का
 प्रयोग उनकी काव्यभाषा के प्रति किसी अतिरिक्तान्य दृष्टिकोण की संभावना को
 समाप्त करने के लिए है ।), पांडित्य-प्रदर्शन के समिप्राय है नहीं । तथि में प्रम-
 प्रमर्शों का ही टिप्पणी में किया है - प्रम में यह हुए लोग - संस्कृत भाषा की
 ‘ प्रम ’ धातु ‘ गट्ठनी ’, ‘ भूले ’, ‘ चकार जाने ’ का कां होती है । स्वयं प्रम
 शब्द में गट्ठनी की क्रिया का आभास निहित है । यहाँ प्रम-प्रमर्शों के प्रयोग में
 संस्कृत धातु प्रम के व्यक्ती और प्रमवृत्ति (भटकाव) दोनों का सम्मिश्र है । पूर्ण
 प्रतीक भाषा के आकर्षण धार का है, अतः यह प्रयोग और तथिक प्रतीत होता है

जुजुषीदाण रत्नावली के प्रति जाति की ही पीका का केन्द्रीय लक्ष्य मान बैठता है :-

उस प्रियापरण प्रकाश में मैं,
 लीनता, - सहज पड़ती पन सच ;
 लीनता को लिए ऊँची लीनता - पर-वापर,
 वह विश्व सुख, तारक-मंडल
 दिन, पहा, माता, कृतु वर्ण पन
 मैं गति प्रकाश में हूँ सकल प्रियापर ।"

एक-एक उम्मीदों को जड़ों की भाँति तोड़ दिया है, यह उल्लेखनीय है। तुलसीदास का नारी के प्रति आकर्षण वास्तविक प्रेम नहीं, मोह है - "प्रियापरण प्रकाश" - प्रिया का वास्तविक प्रकाश नहीं। ऐसा मोह-वाचिष्ट का कारण यह सौँचे - मरण पहुँच पग मग - तो लोहें जाह्नम नहीं। वास्तविक होंगे जो वंशित करते हुए पक्षों की ओर लड़ चुका है - "क्यों ही मन की यों प्रति न है कल्ला।" तुलसीदास की स्थिति इसी भिन्न नहीं है, और इस दृष्टि से उनका मोह पक्षों विहित पैर-व्यापी पैरना के स्तन का ही प्रतिफल है। प्रभित का अपने वापसों की प्रकाश का है संतुष्ट करता है, यह निम्न शब्द में द्रष्टव्य है :-

क्यों के बिना, कड़, कहीं प्रगति ?
गतिहीन जीव को कहीं पुरति ?
रति-रहित कहीं सुत ? केवल दाति - केवल दाति ;
यह ज्ञान-विनाश ; इसी कलकर
बाजा सत्वर का निम्न उतर
छूटता जल में पैरना स्तन, जाती मति ।

तुलसीदास की मोह का केन ही सत् प्रतीत हो रहा है। मोह है रहित जीवों उनके लिए गतिहीन है। उनके तर्कों की परम सीमा देखिए - "रति -रहित कहीं सुत ? केवल दाति, केवल दाति," - "रति" शब्द यहाँ की की जो -बायारें उद्भूत करता है, वे उसके अन्य पदार्थ में तो विभूत नहीं हो सकती थीं। "रति" में शारीरिक पैरना, संभोग-भाव की जो व्यञ्जनाएँ हैं, वे तुलसीदास की वास्तविक मोह-भावस्य स्थिति से जुड़ जाता है। "दाति" का प्रयोग भी शरीर-भूत की एकान्तिक महत्व देखाते तुलसीदास की इस मनःस्थिति के लक्ष्य है। केवल दाति - केवल कल दाति की वास्तुवि उनकी निधुना लक्ष्य-वृत्ति को पल देती है।

इसी प्रकार के तर्कों से अपने आकर्षण -भाव को संगत चिह्न करते हुए तुलसीदास की स्थिति को कवि कामदेव के नादक चित्र द्वारा व्यापक रूप में वंशित करता है :-

सौचता कीन प्रतिहत-पैरना-
वे नहीं प्रिया के नयन, नयन ;

वह कैल कौं भीन-कैल, सुवती में ;
 जने वर में का गुरु-न-देर
 है उड़ा रसा म-गुरु-देर ;
 तरुणी-तनु लालम्बा -विदेन, पृथ्वी में ।

प्रस्तुत कैं निराशा के भाषा-प्रयोग का एक श्रेष्ठ उदाहरण है ।
 पैसा-शून्य मनुष्य का कौं सोच कि उसका मोह प्रेम है, सत्य नहीं । कुञ्जीदास
 नारी के लिए नेशों में लौलार प्रणय के दर्शन करते हैं, वे नेत्र वास्तविक ज्ञान के
 भेद नहीं हैं । कौं कैल कामदेव का वास है, जो जने वातनामय रूप द्वारा मनुष्य
 को कर्तव्य-मग्न है किञ्चित् करता है । उज्ज-प्रयोग की शक्ति है कि - वह कैल
 कौं भीन कैल, सुवती में । सुवती में वह कैल मल्ली की बजा पाजा नाम है,
 लौलार मल्ली है, लौलार जना-रूप कैल है । कुञ्जीदास को अपनी और तीव्रकर रत्नाकर
 में स्थित वह कामदेव आके कैल-रूपी अपनी बजा उड़ा रसा है । तरुणावस्था के
 लाल लालम्बा की व्यंजना में यह प्रयोग सदाय है - तरुणी-तनु लालम्बा-विदेन,
 पृथ्वी में । सुवती का लौलार कामदेव के लिए विदेन लालम्बा है ।

कुञ्जीदास के कौं का लौलारपन कवि अपने विस्तार हैं, विविध
 बिंदुओं में प्रस्तुत कर रही है, वह भी लालम्बा है । उज्ज कुञ्जीदास नहीं है, उज्ज
 है - लालम्बा पैसा है शून्य, विनाशिता के नश में गिरी तत्कालीन जता ।
 लालम्बा रसा पर हा दिग्भ्रमित पनु संस्कृति की लालम्बा का चित्र निराशा
 का उज्ज हो जाता है । लाल है कौल है :-

वह ऐसी जो लुलु मुक्ति
 जीव के भाव की नहीं मुक्ति
 वह एक मुक्ति, ज्यों मिली मुक्ति है मुक्ति
 जो लालम्बा, वह दूर, कर
 विश्व के प्राण के भी ऊपर
 माया, वह, जो जीव है सुपर संयुक्त ।

कुञ्जीदास की लालम्बा के लुलु लाल जीव की मुक्ति के लिए नहीं
 है । मुक्ति है मिमित मुक्ति लुलु नहीं लौलार, उही प्रकार कुञ्जीदास के भाव की

भोग के लिये है, वे पुनः नहीं है। वास्तविक सामाजिक का स्वरूप भाव में परे है।

पत्नी के प्रति अपनी वधन आसक्ति में बंधे कुलीनता के जीवन में एक मोड़ आता है। एक दिन रत्नावली का भाई अपनी वधन को घर से जाने के लिए जाता है। क्या के स्वरूप और का निश्चि कर्णन मिलाना टक्करी भागा में कवि करता है। रत्नावली के भाई का यह वात्सीय आक्षेप भागा की रवानगी के कारण बहुत स्वाभाविक का पड़ा है :-

“हो गई रत्न किती दुबल
चिन्ता में वल, गई तु गल ?
मौ, वापुजी, भाभियां तरल पड़ोस की
है बिकल देखे को सबर
तरेलियाँ तब ताने देकर
कहती हैं, पैसा कर के कर, वा न सकी ।”

भागा के रत्नावली आभिलाष के निरुद्ध प्रस्तावनाय है। कुलीन कुल भागा के का रूप का प्रयोग निराशा के शिखरत दोहरी रभाव का प्रोक्त है। “गई ताने देकर” पैसाघर” के कर” की प्रयोग भागा-स्थित्य के सूचक नहीं है, अपितु वर्ण-स्थिति और वर्णन की समानुपपत्ता के प्रतिफल है।

बहुत लोटे उच्च-प्रयोग भागा की समाहार शक्ति में किती वृद्धि कर देती है, एका प्रमाण ६५१ एवं में “कुल-शोभा” प्रयोग में देखा जा सकता है -

बोली भाभी, उना कुल-शोभा की।

रत्नावली के लिए “कुल-शोभा” का यह विषय उसके लीलांग्य, की की की-शायर उद्भूत करता है, और समस्त एवं की अपनी लामा है वाञ्छित करता है। यहाँ एका-मेष्टा और सहकता का समन्वय उत्प्रेक्षनीय है, जिसके कारण रत्नावली की भाभी का यह प्रयोग भाषिक वर्णन में संग्रहित हो जाता है, और बहुत एवं विषय का संयुक्त रूप प्रस्तुत करता है। उच्च की प्रवण-शीलता एवं लोनी में देती जा सकती है।

मानव-हृदय में विरोधी भावों की एक साथ अस्तित्व के विषय की दृष्टि से राजावादी कवियों में प्रताप सिद्ध है । विशेषतः उनकी काव्याकी में इस स्थिति के चित्र कृति संख्या में है । निराशा से रत्नावली के मन में उठते दो परस्पर विपरीत भावों की ठसठाहट में एक भाव की विकास का गूढ़ संश्लिष्ट रूप निम्न शिख में प्रस्तुत किया है -

जो प्रतीता जा, बाया तब जो
मयादागर्भित धर्म विपुल,
जुग कुंभ-भार है दुई जलुठ कवि पापन,
कह धैर-धैर निस्सीम गान
उमड़ भावों के कत पर का,
कैला, ठक सपन स्नेह-उपवन, यह साधन ।

एक ओर रत्नावली अपने पति के प्रति सपन से भरी हुई है, दूसरी ओर पिता के परिवार की कलहा भी उसे बाँधे हुए है । माँ के उठाएँ जो ओर भी संकुचित कर देते हैं । अन्ततः परिवार की भमता विषय माँ के भावों के साधनशालीन बापलों ने रत्नावली के हृदय -भी निस्सीम गान की धर लिया । प्रिय के स्नेह का उपवन उन बापलों द्वारा ठक दिया गया । अन्तिम चार पंक्तियों की गतिशीलता में रत्नावली के तान्द्रीकृत मास शरीर ही उठे है ।

रत्नावली अपने कन्या-जन्म की मयादा-निर्वाह के लिए माँ के साथ पितृ-गृह जाने की उपत हो जाती है । उसकी आंतरिक ग्लानि और उसके उन्मीलन के प्रयास जो कवि ने एक पौराणिक विषय में रूपान्वित किया है :-

जिसे पुष्पी ने निकली सदोष वह सीता,
कैल में उठी के साथ तीन -
निल मयादा पर समासीन,

हाँ प्रतीता कुम्भाकल में इस विषय की प्रतीक - प्रतिकूलता पर आपत्ति प्रकट की है - इस हद में ग्लानि-भीड़ित रत्नावली की मनःस्थिति की शीघ्र कलान के लिए निराशा ने सीता के धूमि-जन्म में विहीन होने का जो विषय

प्रस्तुत किया है, वह प्रांगानुस्य न होने के कारण कल्प की उत्तरी संपूर्णता में व्यापित न कर उसे और अधिक उत्क्रान्त देता है, फलतः कवि का अभीष्ट विम्व गच्छत्य के मत पर समनुस्य प्रभाव, कवि संकित नहीं कर पाता।^१

यह ठीक है कि इस प्रयोग में प्रीति के फूँसी में फँसे का विम्व कुछ जटिल प्रतीत होता है, किन्तु रत्नावली के ग्लानि-भाव और मर्यादा-निर्वाह की सतत चेष्टा को बहुत गहरा रंग देता है। कामुक्ता के रक्त पर उतर जाई सुखीदास की बाधक और पूरे पितृ-कुल एवं पाण्ड-पटौष की बाधोंप-भृष्ट प्रतिद्विधा की पुच्छमूषि में रत्नावली की वह विषाग्रस्त स्थिति सामान्य है। कुछ कविष ऊपर उठ जाती है और इस दृष्टि से उसकी व्यक्ति कल्पना का यह पौराणिक विम्व सटीक प्रतीत होता है।

जो जटिल विम्वों के बीच अनिच्छा का यह पराक्त भी दर्शित है, जो निराला की काव्य-भाषा की विविष्ट समाहार-शक्ति का प्रतीक है :-

जैसे सीता का लड़ हाट,
सुखी के मन जाया उचाट ;
गोपा, जब के किस घाट उतारें इनको ;
जब देखी, तब द्वार पर लड़े,
उधार लाये हम, पछे कड़े !
वे दिया दान तो कड़े पड़े जब फिलती !

रत्नावली के भाई की कौन सी माफि घर में के छिप
सुखीदास जिनी उपाय की तराश में है, किन्तु उन्हें यह नहीं मालूम है कि रत्नावली
कसी भाई के साथ उनकी कुपस्थिति में बली गई है। इस वास्तविकता की पुच्छमूषि
में सुखीदास द्वारा उपाय-कोश की लोच (गोपा, जब के किस घाट उतारें इनको
कड़ी विनीतपूर्ण हो जाती है। भाषा की यह सुलभिरीदानी इस विनीत को गहरा
रंग देती है।

पर ताना वस्तुस्थिति है जगत होने पर उनके मायुज मन को ठेस लगती है । पत्नी के दूरी बहुत बुरा हो जाती है, और इस दूरी में उनके प्रति जाकजम और वजन हो जाता है । संनित की तान का चिंतन और निताला का मनोवैज्ञानिक राज्य को बेधित करते हैं :-

वह जग हो गई दूर तान,
छाछि मधुर वह और तान,

तान के दूर होने पर नीत वनिक प्रिय जाता है, दुखी-दाय का मन पत्नी के दूर हो जाने से नीत का चिंतन अनुभव होने लगा । फलतः वे पत्नी के पितृ-गृह चले गये हैं । पति के इस व्यवस्थित और जमीनीय है रत्नावली का राज्य होना स्वाभाविक था । परिवार में सदस्यों की जाना-पूछी और भागी के तीसरे व्यंग्य (‘वह पत्न्याम रत्न की’) ने उन दोनों में गहानि का भी समावेश कर दिया । रत्नावली की मनसिक स्थिति को बचने में प्रीपदी के रूप में बड़ी पटीत व्यवस्था की है :-

बोड़ी मन में होकर काम
रखी, मर्यादा पुरुषोत्तम !
लाव का लाव भूषण, वक्तव्य नारी का ;
संविता और, वह ज्ञान और,
पैठा उन्हें जो जग और !
सुता, का लैक, नाथ, और तल्ली का !

इस संकेत के काम में और जग में उनकी पर की प्रतिक्रिया और चतुर्विध में वापस प्रकट की है :- ‘जगम’ और वक्तव्य ‘जग’ के राज्य हैं गये हैं । ‘जगम’ का भी जगम और वक्तव्य का भी न पकड़वाला किया गया है ।^१

किन्तु वह वापस आनेत है । रत्नावली की विवशता को व्यंजित करने के लिए ‘जगम’ शब्द का प्रयोग हुआ है । इस मायुज स्थिति का सामना करना नव-परिणीता रत्नावली के लिए एक समस्या है ।^२ मर्यादा पुरुषोत्तम

का संकीर्ण नवीन-रचना के प्रयोग में तबीयत उत्पन्न है । नारी का राज का भुजंग वस्तुस्थिति रहे, जहाँ जहाँ कामना^१ । रत्नावली बिंबीव्यभिमुह है, तुलसीदास के मन में खीन-न बीर पैदा हुआ उसके कर्तवी भी तीव्र रहा है ? टिप्पणी में का रूप जो का प्रकार स्पष्ट किया गया है - मोह का बीर दुःशासन है, रत्नावली द्रौपदी है, जिसका बीर तीव्रता का रहा है ।^२

की प्रवर्धित चतुर्वेदी का व्याख्या है अतुल्य बीर निराशा के भावना-प्रकीर्ण पर लालीत करते हैं - जो बिंब, तो वेक्टर हीमा कि जवाबदाय का जवि दुःशासन है, भावना द्रौपदी है, जिसका बीर तीव्रता का रहा है ।^३

वस्तुतः राज-रचना के प्रयोग में द्रौपदी के बीर-रचना का रूपक चिह्नित पटीक है, जतः का जवाब पर निराशा का जवाबदाय का व्याख्या पर तीव्र-ज्ञान का आरोप जानना समीचीन है नहीं है ।

रत्न-का में तुलसीदास रत्नावली का एक स्त्रीन रूप देखी हैं :

कवि-रुचि में फिर एकता रुचि
जो, न था भाव वह इवि का स्थिर
वहनी उल्टी ही बाण रुचि-भारा वह,
उत-उत प्रियतम-मुक्त पूर्ण इन्दु
छराया जो उर-सिन्धु
विपरीत ज्वार, ज-विन्दु-विन्दु द्वारा वह

एक बीर तुलसीदास का वास्तविक-भावना माय है, दूसरी बीर रत्नावली का तीव्र मानसिक उद्वेग है । वहनी उल्टी ही बाण रुचि-भारा वह^४ उसके उद्वेग को मूर्त कर देता है । बाण उर-सिन्धु में प्रिय-इन्दु के दर्शन से विपरीत ज्वार उमड़ रहा है, वहाँ उद्वेग है, स्निग्धता नहीं । बिंब-विधान का परंपरित रूप लेकर भी कुछ कवि किस प्रकार जो नये संदर्भ से बाधोक्ति कर देता है, यह प्रस्तुत रूप में देता जा सकता है । इन्दु बीर सिन्धु का परंपरागृहीत रूप लेकर निराशा विपरीत ज्वार के पटीक आरोपण द्वारा अपने मन्त्राव्य-मोह को

१) तुलसीदास, पृ० ८८

२) वास्तविक बिंबी कविता की भाषा, पृ० ६०

निरन्तर करने की अधिक रत्नावली के प्रारंभ व्यक्तित्व के लक्षण - में प्रकटित होती है।

तुलसीदास का जीवन का जो पैदावार है, समझ नहीं आता, उनकी भावना में क्या भीतर का आसक्ति का अन्तर्भाव है। रत्नावली के अपने भावना में अन्तर्भाव का निमित्त है, उनका स्वरूप का यह विराट् गुणवत्ता में परिणत हो जाता है :-

निरन्तर हूँ अन्तरि अन्त,
निरन्तर मन - नीरस अन्त,
भावानुरूप ही की अन्त उपरगता;
निःशब्द है अन्त - मन
जानी योगिनी अन्त-अन्त
वह ही शीर्ष प्रिय भाव - अन्त निरुपमिता ।

सुन्दर स्वर पर स्त्री के वाग्व्यवहार का यह अन्त अन्तर्भाव काव्य में प्रकट है। अन्त-अन्त निरन्तर का प्रारंभ व्यक्तित्व के लक्षण के लक्षण काव्य में प्रकट है। वे अन्त ही नहीं, अन्त ही प्रकट होते हैं। भाव-अन्त, निरन्तर रत्नावली बिना किसी अन्तर्भाव के सत्य की वाग्व्यवहार में लीन है। तुलसीदास के अन्त का है अन्त रत्नावली का यह विराट् योगिनी रूप द्रष्टव्य है - वह ही शीर्ष प्रिय भाव - अन्त निरुपमिता। स्वर में कर-कर जीवन भर का रत्नावली अन्त को प्रभावित करती है :-

‘ भिन्न ! बार तुम यों अन्त,
ही अन्त अन्त अन्त-अन्त
राम के नहीं, काम के अन्त अन्त ।
ही अन्त अन्त तुम अन्त अन्त,
वह नहीं बार अन्त अन्त-अन्त ।

‘ ऐसी अन्त, ही अन्त पर बार ? ’

‘ बार अन्त पर बार ही अन्त अन्त । ’ राम के नहीं काम के अन्त अन्त । ‘ ही अन्त ’ अन्त तुलसीदास की निम्नस्तरीय वाग्व्यवहार की अन्त करता है। ‘ ही अन्त ’ ही अन्त है - अन्त, पराधीन - अन्त स्वतन्त्र

अभिव्यक्ति नहीं रहा । पुत्रीप्राप्त रूप में इस कल्प-परिवर्तन से स्तब्ध हो जाते हैं । उनकी आन्तरिक पुनर् संस्कार प्राप्ति हो जाती है और तब उनकी दृष्टि रत्नावली के रूप में किमंशुप के दर्शन करती है :-

बेता, बामा वह न थी, कल प्रसिद्धा वह,

ऊँचे पूर्ण, प्रकृति-रस में प्रभावित सुख-सागर का ऊँची संरक्षण नारी के कामिनी रूप से स्वरूप हो गया था । वह उन्हें रत्नावली में " बामा " का रूप दृष्टिगोचर हुआ था :-

बामा का फल पर हुई बाम, तरितोषण ।

और वह नारी-उद्बोधन से उत्प्रेरित उनकी बेतना की बनी " बामा " " कल-प्रसिद्धा " प्रतीत हुई । वह एक सुख विडम्बना है कि नारी का मोह उन्हें कौशल से विकसित कर देता था और तब उनका बेवदीयत व्यक्तित्व उन्हें ऊँची दृष्टि प्रदान करता है । पत्नी की तरखती रूप में वे देती हैं । इस तरह की विराट् क्षमता " राम की शक्ति-पूजा " में पर्वत में पार्वती रूप की व्यक्तारणा द्वारा उद्भूत हुई है । इस दिव्य भाव के फलस्वरूप पुत्रीप्राप्त एक बार फिर ऊँची-संरक्षण करती है :-

दृष्टि से भारती की बंधन

कवि उठता हुआ फल ऊपर ;

बैठ बैठ - बैठ बैठ फिर बैठा ;

धूमयमान वह धूम प्रसर

धूम धूम शक्ति-ताराण,

धूमता नहीं क्या ऊँची, धूम धार-रत्ना ।

इस ऊँची क्षेत्र का अनुभव धूमयमान धूम के धूम के अनुभव से जुड़ा हुआ है । सीमाओं के अन्तर्गत का बड़ा मार्मिक व्यक्तित्व शब्दों में कवि ने किया है । " बैठ बैठ " की आधुनिक विराट्-भाव के अन्त में धूमयमान है । रंगीन शब्द-शब्दों का रक्तान्त लीप इस बात का सूचक है कि कवि ऊँची-संरक्षण के अनुभव से बड़ा गहरा तादात्म्य स्थापित कर चुका है, वह शब्दों की रंगीनी

मैं सुझानुभाषी का निरुपामात नहीं प्रस्तुत कर रहा हूँ । तुलसीदास की मुक्त स्थिति का अनुभवपरक जैसा निम्न छन्द में हुआ है :-

मैं मुँहें नम्र, जानी-सीमित,
कवि मैं सौम्य ज्यों, किन्तु मैं स्थित ;
कपनी क्षीमता में व्यपित प्राणाख्य ।
किन्तु कठिना मैं कवि रहा वेद,
वह व ज जहाँ मैं सुखी भेद,
भारती-अप में सुरभि-वेद निष्प्रकट ।

उनके बाह्य नेत्र मुँहें हुए थे, पर ज्ञान-नेत्र जाग्रत थे । प्राणी
से तादात्म्य की तैयि बनाने के लिए बड़ी में निहित सौम्य की उपमा गटीय है ।
उनकी तरस्वती के मुखरित होने का खेम बड़ी सुकुमार रीति से हुआ है । यह
जागरण संपूर्ण काव्य को प्रभावित कर देता है, एक जनीला मुक्ति-भाव उद्भूत होता
है । शब्दों में भी तान्त्रिक उल्लास का स्पंदन हो रहा है -

बागी बहतीं ठहरें कल-कल
जाने भावाहुल सव्योच्छल,
गूँजा का का ज्ञान-उच्छल, पर्वत-कल ;
सुना उर कृण्वियों का ऊना
गुमता स्वर , हो उर्जित हुना,
जागुर भाषीं मे जो भूना, का निरुच्छ

जागरण के प्रभात का चित्र कवि की मौलिक कल्पना से

व्युत्प्रेरित है -

जागी जागी बाधा प्रभात,
बीती वह, बीती के रात,
करता नर ज्योतिर्मय प्रभात पुनः ;
बागी बागी किरणें पैल ;
तिलस्वी, है समाधिजीवन,
जाती भारत की ज्योतिर्धन मणिमा कल ।

भारत का सांस्कृतिक जागरण भी इन शब्दों में समाहित हो गया है। यूनान के ज्योतिष प्रपात करने में चेतना के स्फुरण की व्यंजना है। "बौनों, बौनों, किरणें चेतन" पड़ा सुन्दर प्रयोग है - जो ज्वि उगित करता है कि सवित्रील प्रीति चेतना को अपने भीतर आत्मसात कर है। जगि पड़ जोर चेतन के संघर्ष में चेतन की विप्लव को ज्वि ने पूरी आत्मविश्वास है संकित किया है :-

लौना जिन है दुर्धन सगर
पड़ जा चेतन है निरिवासर,

"रामचरितमानस" में वर्णित राम तथा रावण के रूप में दो संस्कृतियों - चेतन और पड़ - के संघर्ष की व्यंजना है। जगि संघर्ष में निराशा भी ज्वि - कर्म की चरम परिणति को भी स्वर देता है। कौरी कुम्बदी, जोर कछा-केव है ऊपर उठकर ज्वि को अपनी सज्जना में विश्व-जीवन की चेतना को मुखरित करना है। जगुच और भाजना की एकमता के उदाहरण-स्वरूप ये दो पंक्तियाँ दृष्टव्य हैं :-

निरचेतन, निज का पिछा बिबल
छुका सत-सत कलमण के छल
बहलीं जी, है रागिनी सकल सोएंगी ;

यहाँ शब्दों के वैरोक बहाव में जो सन्मुख चेतना का उत्स प्रवाहित हो रहा है, जो छल की रागिनी के प्रवाह को अवरुद्ध करनेवाला है। जगि जगि प्रसंग में ज्वि एक प्रभविष्णु विष प्रस्तुत करता है -

तम के ज्माज्य है तार-तार
जो, उन पर पड़ी प्रकाश-वार ;
का-बीणा के स्वर के बहार है, बागी ।

"बैठ-काल के छल है विष का बहिन छविहार ज्वि" जाग गया है। इस जागरण के फलस्वरूप तम के ज्माज्य तार-तार "पर प्रकाश की किरणें पड़ गई हैं। जीवन के सन्धन है जीत-प्राप्त का का-बीणा के तारों है बरत (जो मय-जीवन का प्रतीक है) की रागिनी निःसृत होगी ।

‘तुलसीदास’ शब्द में ‘तु’ शब्द का अर्थ में कोई प्रचार है उपयोग किया है - ‘तमस्कृषी’ का भी तुलसी (छंद सं० १) का जो वाक्य ‘तु’ की मदिरा (छंद सं० ३१) का है सामान्य तार-तार - ‘तु’ है न सामान्य यौग्य तार-तार (प्रस्तुत छंद में) । विनिर्दिष्ट स्वात्मी ने स्वयं की प्रकृति पर विचार करते हुए बड़ी संगत बात कही है कि स्वयं उन दस्तुनों को कहा जा सकता है, जो हमारी भाषा के विज्ञान मुताबिक शब्दजोड़ में गलत है प्रयुक्त नहीं हुए है।^१

‘तु’ है इन विविध अपवात्क प्रयोगों को हम है, जो यदि बात पायें । सामान्य शब्दजोड़ में न तो ‘तु’ की तुलसी का प्रयोग है, न ‘तु’ का वाक्य और न ही ‘तु’ है सामान्य तार-तार का । लेकिन सामान्य भाषा की तुलना में ये लाक्षणिक प्रयोग भी जो किसी गहनता और विस्तार को है, वह उद्देशनीय है । यहाँ ‘तु’ शब्द निराज्ञा द्वारा प्रयुक्त इन विविध संदर्भों में विविध रूप - लायाएँ उद्भूत करता है । यही भी ‘तु’ शब्द की दृष्टि है कितना लचीला और व्यापक है कि उसमें लंकार, पक्ष, कर्मत्व, राहु, कान, वागना, मोह - का समावेश हो जाता है । इस रूप में इन विविध ली-लायाओं का पौन्य ‘तु’ का दूसरा पर्याय ‘लंकार’ नहीं कर पाता । ‘तमस्कृषी’ में लंकार के विषय-मय का चित्र है, ‘तु’ का वाक्य में कुमारी, विजयिता, वागना की लायाएँ है, ‘तु’ के सामान्य तार-तार में गहन लंकार-मूल्य स्वर पर पंजीभूत कान की दुनिया शक्ति - की व्यंजना है । ‘तु’ के सामान्य तार-तार पंक्ति में सामान्य और तार-तार शब्द विश्लेषणीय है । ‘सामान्य’ में जड़ीभूत हो कर लंकार की गहरी व्यंजना है । ‘सामान्य’ का निष्पत्तात्मक प्रयोग इस लंकार के भाव को कह देता है । ‘तार-तार’ में जो यह अर्थ है कि पूरी वीणा में कहीं भी स्पंदन का अवलोकन नहीं है, उसके तार-तार मौन हो कर है । यह वापुति (‘तार-तार’) निराज्ञा की बड़ी प्रसिद्ध पंक्तियों की याद दिला देती है :-

1. A metaphor is thus a set of linguistic directions for supplying the sense of an unwritten literal term. (This is why metaphor can 'say' thing not provided for in the existing literal vocabulary of our language.) We should note that metaphor directs us to the sense, not to the exact term.
THE LANGUAGE PORTS USE. n. 50.

झूठ पटा झुठ, जो विमोक्ष, प्रतिष्ठ है तु
 किता मुष्ट पर, बाधुली पर, बला पर, विपुल ।^१

राम है पटा-झुठ उनके शरीर पर फैल नये हैं, का केलाव जो
 भिन्नताका जो जानता है - कि जब है शरीरमयकों का पुनः-पुनः उल्लास
 किया है - मुष्ट पर, बाधुली पर बला पर, विपुल । ठीक छवि प्रकार 'आर' शरीर
 के प्रयोग में केलाव के प्रकार को यह किया है । का निषिद्ध आनांशकार है उर्ध्व
 लोकी लक्ष्मी-भाषा को उल्लासित करते हुए निराशा का करी का करी है -
 है बीच निज को हकी, काम फिर लौती ।

जब यहाँ गति जानें में उधार संतुष्टि का रूप प्रकट कर रहा है,
 वह संतुष्टि, जो पहले देकर का हुआ होती है । पत्तन की करी परमान और जो
 निरुद्ध भिन्न है निष्ठ शास्त्रिक पामता की का कल्याण की लक्ष्मी का पाला है,
 जिने लोरी बाधुका और अपेक्षणी मारेवाली है ऊपर उठार चढ़ी तुल्यता है
 संतुष्टि की मुष्ट पत्ता का कल्याण किया है । 'कुलीका' के लक्ष्मी में निराशा की
 का उपलब्धि का लक्ष्मी पत्ता का उधार संतुष्टि का रूप प्रकट कर रहा है -
 पत्तनी-मुष्ट
 संतुष्टिमें लक्ष्मी की लक्ष्मी है, देखी हुआ नहीं । का विषय स्थिति होती है । लक्ष्मी
 का विषय स्थिति है राष्ट्र को उधारना चाहता है ।^२ का लक्ष्मी-संतुष्टि का
 बाद कुलीका रत्नावली है किता मों का लक्ष्मी का प्रकार करने है लक्ष्मी-
 जीवन है लक्ष्मी-संतुष्टि होती है । है लक्ष्मी पत्ता का जो लक्ष्मी पत्ता का पत्ता है, उर्ध्व
 जो उनके आनांश और नीरवपूर्ण जीवन की कल्याण है । निराशा में शीतलकाय
 शास्त्रिक लक्ष्मी के कल्याण लक्ष्मी है लक्ष्मी का प्रकार किया का, उर्ध्व लक्ष्मी
 'मुष्ट रवि - रेखा' के पत्र में होती है । जो लक्ष्मी की संतुष्टिगत एका का
 मुष्ट है, लक्ष्मी की 'राम की लक्ष्मी-मुष्ट' के विषय है लक्ष्मी लक्ष्मी है (' रवि
 मुष्टा लक्ष्मी' : ' लक्ष्मी का लक्ष्मी का ---')

कह संतुष्टि का बाध,

उर में परिचित वह मूर्ति मुष्ट

बागी विज्ञाप्य भाषावर, फिर पत्ता -

१) राम की लक्ष्मी-मुष्ट

२) निराशा और लक्ष्मी-मुष्ट, पृष्ठ ३०४

मंजुषित, लौकिकी खेत फटल
 बदली, कमात फिरती पुन-का,
 प्राची-किरीत-डा में मुक्कत रति-नेका ।

आ आकाशिक वर्णन में अति से भी व्यक्तित्व के विस्तार,
 मंजुषि की सेवा, वाग्वर्ण की व्य-वासा में उभट किया है । इनके सुख स्वर
 पर, अविद्या के लुभ को बाध दिले बिना, व्यक्तित्व के विस्तार और उन्नति
 का यह आनन्दोपानि निमित्त निराशा के वस्तुतः निर्माण-नीन्दों और शक्ति का
 प्रतीक है ।

(' झुरमुता ')

' नीलगा ' , ' राम की शक्ति-मुखा ' , ' सुप्रतिपादा ' के
 भाषागत व्यक्तित्व के साथ ' झुरमुता ' की ठेठ शब्दावली पर आधारित
 भाषिक संस्मृता निराशा-भाव-और साथ ही वास्तविक चिन्ती काव्य-का एक पुन
 आरम्भ है, जिनमें काव्यभाषा की समस्त वाग्वर्णों में मुक्त का अतिरिक्त स्वाभाव,
 वास्तविक और आकाशिक बनाने की पक्षी महत्वाकांक्षी और साहसिक
 लोरिका है । पिछली तीनों रचनाओं में संज्ञात्मकता को विकसित करने के लिए
 शब्दों के तत्त्वम व्यर्थों को गहन व्यक्तित्व के पक्ष पर, रखने की प्रवृत्ति है, और
 पराकाष्ठा पर पहुँची हुई इस प्रवृत्ति की जाति-मूर्ति ' झुरमुता ' करता है ।
 ' जाति-मूर्ति ' शब्द का प्रयोग इन रचनाओं में व्यक्तित्व — जो वस्तुतः
 संज्ञात्मक है — की व्यक्तित्व करने के उद्देश्य से नहीं किया गया है, बरन् अति
 की सीमा पर जाकर तत्त्वम शब्दावली के प्रयोग- फिर भी ही वह चिन्ता की
 स्मृतीय की न ही — पर नियन्त्रण रखते हुए, और इस प्रकार काव्यभाषा
 की गतिशीलता प्रदान करते हुए व्यक्तित्व के सामान्य पराकाष्ठा की अभिज्ञा
 को प्रकाशित करने के लिए किया गया है ।

' झुरमुता ' का भाषा-प्रयोग निराशा के वैशेषिक शब्द के

भाषागत वाक्य का विरोध होता हुआ भी उसके विरोधी नहीं' कहा जा सकता, यों कि दृष्टान्त सिंह में 'झुरमुता' की भाषिक संरचना का उचित निरीक्षण करने से वास्तव - वाचिक पुराण-शक्ति का वाक्य जैसे के कारण - उनके नए सब प्रयोगों की प्रतीति करते हुए कहा है - 'यह सुनीली का शब्द-संग्रह है जो अपनी जीत पर विश्व अप्रतिम है, क्योंकि यह संग्रह दूसरी की जीतों को भी जारा नहीं, वाचिक और अवाचिक रूप में प्रयुक्त शब्द को के विरुद्ध है।'^१

तब तो है यह कि का किफ़ी जगह में एक ही जगह में या विभिन्न जगहों में - भाषा के विविध स्तर काशीत दिखाई देते हैं, और साथ ही उन विविध स्तरों में संवेदना के छिद्रों से वाचिक स्तरागत निहित रहता है, जो यह संवेदित दायरे में न केवल जाना उन्मुख प्रसार करनेवाली ऊपरी प्रतिभा को सुचित है। विज्ञान की सामान्यतः विरोधी प्रकृति की सुचना में वाचिक की का संयुक्त को ज्ञान में रहने पर निराशा के कारणिक नैतिकता काय और 'झुरमुता' में परस्पर विरोध नहीं प्रतीत होता, बरन् यथाथी (यहाँ यथाथी के संवेदित की सामान्यता-गन्तता के बजाय उनके व्यापक अंतर्मुखी वास्तविकता - में वाक्य है) की फल के रूप में दोनों एक दूसरे से फल मिले हैं।

एकदमही का ज्ञान में विरंगति प्रतीत हो सकती है, लेकिन वास्तव में 'झुरमुता' अपनी विषय-वस्तु और भाषिक संरचना में जति पूर्ववर्ती महत्वाकांक्षी प्रयोग 'सुखीदास' की याद दिला देता है।^२ 'सुखीदास' में वर्णित संस्कृति की सुरक्षा की समस्या है, उसके उदात्त-सूक्ष्म मूल्यों में केन्द्रीकरण का प्रश्न है, और जी के स्वरूप संस्कारशील शब्दों की तथै-गरिमा को सौखीन कर प्रस्तुत करने की रचनात्मक जागरूकता है। 'झुरमुता' में काव्य के परंपरित मानदण्ड के अनुसार वर्णित और उत्पन्न एक जीव के लिए - जो प्रतिष्ठित की ही - स्तरनाक जनीती के रूप में नाम है ही गण्य, 'झुरमुता' की वाक्य वस्तु की अवधारणा है - भाषिक वाचिकता के सभी उपादानों - पुनरुच्चारण, लोकार्थक्य, लोकार्थक्य - की रचनात्मक वक्री के साथ। निश्चय ही उनके

१) 'झुरमुता', काव्य वाचिकता में मुद्रित, पृ० ३२।

मायागत ज्ञानही का विरोध होता हुआ भी उनका विरोधी नहीं' कहा जा सकता, किंतु सिद्ध मात्र सिंह में 'कुसुमा' की माणिक संरचना का पीढ़ा निरूपण करी के वास्तव - अवाचित पुराण-शरी का वास्तव होने के कारण - उनके का सम्बन्ध प्रतीकों की प्रतीति करते हुए कहा है - 'यह सुग्रीव का सम्बन्ध-संगत है यह संघर्ष ही का ही विषय व्यक्त है, क्योंकि यह संघर्ष दुर्गा की जीवन्त शक्ति की द्वारा गजित, अपिबृत्त और अपाकृत का है प्रयुक्त सम्बन्ध को के विरुद्ध है ।^{१०}

यद्यपि यह है कि जो किम्विद्विषय में एक ही बात में या विभिन्न बातों में - मानना के विविध स्तर कार्यशील दिखायी देते हैं, और साथ ही उन विविध स्तरों में जीवना के विचारों से आन्तरिक अनुमान निर्मित रहता है, तो यह हीमिद्विषय में न केवल माना उन्मुख प्रसार करनेवाली उसी प्रतिभा को पुष्टित है । विज्ञान के सामान्यतः विरोधी प्रकृति की सुझा में साहित्य की का संयुक्त ही मान में रहने पर निराशा के कारणों से अतिशय साथ ही

“ कुहरमुखा ” में परस्पर विरोध नहीं प्रतीत होगा, वरन् यथापी (यहाँ यथापी के संक्षिप्त रूप सामान्यता-गन्तता के बजाय उनके व्यापक अर्ध-अपूर्ण वास्तविकता - के आशय के) की पकड़ के रूप में दोनों एक दूसरे से परस्पर मिल रहेंगे ।

एककारणी का ज्ञान में विरंगति प्रतीत हो सकती है, लेकिन वास्तव में "कुलमुक्ता" सभी विषय-वस्तु और भाषिक संप्रदाय में अवि पूर्वकी भक्तवाक्यादी प्रयोग "कुलमुक्ता" की याद दिला देता है । "कुलमुक्ता" में वर्णित संस्कृति की सुरक्षा की समस्या है, उसके उदात्त-सूक्ष्म मूल्यों में केन्द्रीकरण का प्रश्न है, और जी के स्वरूप संस्कारशील शब्दों की लक्ष्य-गतिमा हो सौखीन का प्रस्तुत करने की रचनात्मक आवश्यकता है । "कुलमुक्ता" में काव्य के परंपरित मानवपण्ड के अनुसार वर्णित और अज्ञात एक शब्द के लिए - जो प्रतिष्ठित भी हो - सत्तरनाक कुलीनी के रूप में नाम से ही नगण्य, "कुलमुक्ता" की वस्तु की अवधारणा है - भाषिक वाचिवाक्य के सभी उपादानों - गुण शब्दावली सुकुमार शब्द, लोकार्थ ज्ञ - की एकान्वित पक्षों के साथ । निश्चय ही इसके

(१) "सुखमुखा", काव्य वाचिकात्थ मे मुद्रि, पृ० ३२ ।

प्रणवन का पासा बधिर विश्व के जगों में बारबार अपना राग भरनेवाला ' निराळा का विराद बाण्ड व्यक्तित्व' पर कसा था । ' छुरमुता ' में नामान्व-
जकिवन की ऊँची गारी सुप्रजावी-विजाज्जावी के साथ निराळा के उभाड़ा है,
जीव जीवन की पुनर्जना की कौरिल में जी भाणा प्रस्तुत की गई है, यह औचित्य
पञ्चामान्व के जीवन है रही नहीं है । भाविक तरणा की दृष्टि में ' छुरमुता ' ' जीव' ' छुरमुता ' अपने विरोध में मान है ।

प्रयोगशिल जिव के अनिव्यक्ति के स्वर पर जिव के जिव की
की उद्घाटित किया है, यह उन पंक्ति में देता जा सकता है -

समरी न जरस्त बाण देवबाणी की, छा छुप ठाँही
जीवन की मट्टी में भाणा, जी चाहत रख बना जी ।

(सारसम्भ : जग जिव में कविता - भारतभुषण
कृपात)

जीवन की मट्टी में निर्मित भाणा की छुरमुता ' छुरमुता ' के साथ लीला है । हाथ और व्यन्ध के बावण में छुरीली और हाथ कीलि तनाव के कारण जिव जौरदार ' छुरमुता ' की रचना प्रक्ति है । का दृष्टि में निराळा के तानधमा जिव सुमित्रानन्दन पन्त द्वारा निराळा-बाण्ड या उत्कृष्ट, मध्यम और साधारण कौटिली में विभाज ' जीव' ' छुरमुता ' के लिए उनका यह काम-उनकी (निराळा की) छुरमुता की रचना अधिकतर उनके मन की छुंठा तथा तिकता की ही परिचायक है^१ - वांगत है ।

' छुरमुता ' का रचना-विधान बेजोड़ है । एक नव्याव की बाड़ी में अनगिनत फूली (जिनमें फारस के गुलाब भी हैं) के बीच मन्दे में बुला देकर उसे छुर मुता पर जिव की नजर पड़ती है और उसके माध्यम से वह साधारण , महत्वहीन और औचित्य की उसकी पूरी सच्चाई में व्यक्त करता है । इस काम के मूल में निष्क्रिय क्या था करुणा न होकर भरपूर तनाव और विनोद

१) सायापाव : पुनर्मुल्यांन, पृ० ६३ ।

२) वही, पृ० ६६ ।

(३२८)

(जो वास्तुनिक भाव-बोध का वैशिष्ट्य है) का संजीव है। वाग्म्य में कवि का चेना वर्णन देता जा सकता है -

एक सपना का रत्न था
साँप पर सहजीव की,
गोप पर तरतीव की ।

यह सहजीव-तरतीव के वाग्म्य वाग्मिजात्य के सूक्ष्म विविध फूलों का उद्देश्य है, जो नव्याव की बाढ़ों में अपने वाग्म्य जै नान्य दुर्गमता की वाग्म्य-निर्देशता और ठेपन को रंग देते हैं । बाढ़ों के इन फूलों की सपाट वर्णनात्मकता 'दुर्गमता' वाग्म्य की सौंदर्य गणात्मकता का प्रतिकूल है, वह सौंदर्य हस्ति-कृतात्मकता का प्रयोग नहीं करती । अंतर्निहित शैली के उत्कृष्ट प्रणेता निराशा ने दुर्गमता की ठेठ ध्वनि कण्ड को गत्यात्मक कलाकार के समीप वाग्म्यविज्ञान के साथ अभिव्यक्त किया है -

वाग्म्य नीतिम, बिना फूलों का गुलाब ,
बाग़ पर जगता पड़ा था रोबीदाव ;
वही गंद में उगा देता हुआ गुलाब
पहाड़ी से उठे-बार बैठ कर बोला दुर्गमता -
कौ, पुन के, गुलाब
भूत मत जो पाईं दुर्गम, रंगीलाव
बूत बूत बाद का दूने अशुष्ट
डाल पर इतराता है कैपिटलिस्ट ।

यहाँ वाग्मिक संरचना के दो रूप प्रष्टव्य हैं, फूलों के गुलाब का वन फूलों-उद्गम शब्दों के वाग्मिजात्य में गुलाब है, और 'नान्य' 'दुर्गमता' शब्दों के ठेठ प्रयोग में संजीव ही उठा है । 'कौ' और 'पुन के' के तिरस्कार-सूक्ष्म संशोधनों में निहित ठेठ कंदाव रेंडर बोलीवाले दुर्गमता का सीधा चित्रण संभव करता है । 'अशुष्ट' संशोधन की सत्यमता कैपिटलिस्ट के बोली संशोधन के साथ मिलकर नई विनीतभाव की पुष्टि करती है । गुलाब-पुन स्तर

पर समिधात बनी - की पीर-पहीनता पर गौड करने के लिए निराशा सामान्य
पीर के लिए वह दो पिण्डों की निरीक्षण करते हैं -

साथ पिण्डों तु ऊना,
पैर पर रखकर वी पीर को भगा
बीरत की पानिब मैदान वह लोड़कर
तैरि लो टट्टू भी लोड़कर ,

यहाँ बीरत की पानिब मैदान वह लोड़कर लोरे तैरि लो
टट्टू भी लोड़कर ' जो पिण्डों में निहित व्यंग्य-विनोद के छेड़, कौनसे रूप की
काव्यात्मक व्यंग्य-विनोद नहीं की जा सकती ।

छी तरह गुलाब पर बटाजा करते हुए 'कुसुमा' की गुलाब
निम्न पंक्तियों में ऐतिहासिक संदर्भ के कारण विशेष प्रभावशाली हो गई है,
जिसे 'गोन्द' की पीर करके व्यंग्य-विनोद की महत्त्व दिया गया है -

पानिब तुमको क्या मैरुनिता
जो निराले छत्र, रु, ऐसी बिता
बहा कर है की लोनों लो, नहीं कोई निनारा
जहाँ अपना नहीं कोई भी सचारा
कुलाव में हुआ फलता हो सितारा
पेट में छेड़ पेट ही बूँद, जहाँ पर छुपुष प्यारा ।

मैरुनिता (नूरजहाँ का वास्तविक नाम) के प्रांग में एक
बनिवास बीर बिछाती परिवेश की व्यंग्य-विनोद पर दी है, जिसे 'कुसुमा' के
विनोद में एक अतिरिक्त स्वागती ला गई है । अन्तिम दोनों पंक्तियों में तदुभय
बीर उद्गु शब्दावली के पैर है गुलाब पर किया गया कथागत एक कटते हुए व्यंग्य
की पुष्टि करता है । गुलाब ही स्वाव बिल्लाता है कि लोम मुँह से रस की बातें
करते हैं बीर पेट में बूँद छेड़ पेटते हैं । काव्यगत काव्यात्मक शब्दों की नवरी
की-प्रवणता देखने योग्य है - 'पेट में छेड़ पेट ही बूँद, जहाँ पर छुपुष प्यारा ।'
कानिबाल्य पर बीर बीर करारा व्यंग्य करने का यह निरुद्ध छेड़ पेट की कथा
उल्लेखनीय है, जो गुलाब के माध्यम से विनोद-विनोद सम्पत्ति के बुरे रूपों पर कथा
काव्यगत करता है ।

तत्त्व शब्दों पर आधारित जीव की उत्तरावली काव्यभाषा की सौम्यात्मकता की तराईत हुए डॉ० रामचन्द्र चतुर्वेदी ने तत्त्व शब्द-प्रयोगों पर आधारित निराशा की सौम्यात्मक काव्यभाषा की समझाता है जो समान कि है, जो वही भी समझता है। लेकिन जो वे कहते हैं - काव्यावली काव्यभाषा में निराशा की शक्ति-मान्यता से गहरी थी, पर उच्च तत्त्व शब्दावली-प्रधान भाषा की जाने जाय में सीमाएँ भी थीं, फिन्ना अतिश्रमण करना परवर्ती अपि की जाने सौम्यात्मक संरचना के लिए जरूरी मध्यम हुआ - तो का जाने का वैशिष्ट्य वेश मान्य नहीं प्रतीत होता। तत्त्व शब्दावली-प्रधान भाषा की सीमाओं का अतिश्रमण परवर्ती अपि की नहीं करना पड़ा, उसके पूर्व स्वयं का तत्त्व शब्दावली के कुछ प्रणीता ने ही उसका अतिश्रमण कर दिया था। "कुसुमा", "नी पौ" और उनके साथ "अणिमा" की लोक-विवरणों का बात का प्रकट साक्ष्य है। एकीकृत यह कम कुछ अतिरिक्त-ता जाता है - और जीव की वैशिष्ट्यता जहाँ है कि जाने नी ठंग है सौम्यात्मक शक्ति-विकसित करके वे निराशा से सुखीय हो जाते हैं।^१

वस्तुतः निराशा की विमानशील भाषा केतान् तत्त्व और तत्त्व दोनी शब्दावली पर आधारित काव्यभाषा के प्रणयन में समान और तत्त्व रूप से देना रही है, जिसे फलस्वरूप प्रणापूर्व, "तत्त्वपूर्व", "स्वप्नस्काराग", "कल्पनास्कार", "तम के जाज्ज १ तार-तार" (कुलीदार) भी भरपूर संस्कार-शील शब्दों में जीव ने सांस्कृतिक पैतना को मूर्त कर दिया है, और दूसरी और "पेट में छेड़ पेट ही पूरे जहाँ पर लक्ष्म प्यारा" जैसी नितान्त बीतत मानसिकता की परिचायक शब्दावली में भाषा और कुम्भ का जीव रचनात्मक रिश्ता स्थापित किया है।

गुलाब की कदवीना के बाद "कुसुमा" जैसी विशिष्टता का ज्ञान करता है -

पल मुकली में बड़ा

छेड़ बाउरित और जैने पर चढ़ा

१) जीव और वायुनिक रचना की समझा, पृ० ६१।

२) वही

जीर जमी है जग है
 फल पैदा नहीं जाता
 पैदा जीवन जग जाता

कल्ले का वह पैलींग बंदाप अणुताण्डव है, जिसमें सगरी की
 लपाटता में व्यक्तिच पैदा कर दिया गया है। सामान्य जन की आत्मनिरीक्षा को
 तू है उस कुल्लुगा का जीवन- पौ आत्मविश्वास कल्ला जगित उपसुक्त होना-
 माना में जग उठा है :

तू है नाली, मैं हूँ मौलि
 तू है वकाल, मैं हूँ कौलि
 तू रेंगा जीर मैं धुल
 पानी मैं, तू कुल्लुगा

“ तू है नाली, मैं हूँ मौलि ” की उच्चार सामान्य-साधारण
 की स्वनिमित्त शक्ति को स्वर देती है, जिसमें स्थायित्व की प्रतीति पानी,
 मैं, तू कुल्लुगा ” के विषय द्वारा होती है ।

कुल्लुगा का अपनी तारीफ़ के पुरे पौषता है, तो लीजोगरीज
 स्थिति उत्पन्न होती है । दृष्टि-व्यापी विस्तार में वह अपने को विस्मान मानता
 है । चीन का ताता, भारत का लख, महायुद्ध का पैरासूट, बिष्णु का मुदरीन चक्र,
 जगदीश की मयानी, राम का धनुष , यजमान का लह - सभी में उसकी सजा
 अन्तर्व्याप्त है, इतना ही नहीं -

गुवह का वृषभ हूँ मैं ही
 बाँद मैं ही ताम का ।

इतिहास, भूगोल, वन, संगीत, साहित्यमाना- ग्रन्थ यह कि
 दुनिया की हर कीपूँछके प्रभाव-बोध में है । ऐसी जगती में कवि की निरीक्षण-
 शक्ति प्रष्टव्य है । कुल्लुगा के इस दृष्टि -व्यापी महत्त्व को स्थापित कर वह
 क्या कहना चाहता है, यह एक विवादास्पद प्रश्न रहा है । ऊपरी दृष्टि है
 पैली पर तो कुल्लुगा की इस लम्बी-बीड़ी डींग में निरर्थकता की प्रतीति होती है

किन्तु उनकी व्यंजनां गहरी हैं। एक स्तर पर यह कवि की अंतर्गत दृष्टि को गहरी है, जिसकी भाषा यह कवि वस्तुओं- चीज़ों की - के मूल में छुल्लुपुल्ल को फैलता है, और इस तरह काव्य के स्तर पर सामान्य-भाषाएँ ही गायत्रीय प्रतिष्ठा प्राप्त हो पाती हैं। दूसरे मोड़ पर निगलता भी यह ध्वनित करते हैं कि सामान्य-भाषाएँ जितना मुरार होती हैं, काव्य-प्रकृति का स्वरूप होता है और इस रूप में छुल्लुपुल्ल के उत्तिरंजित महत्त्व का बल का प्रकाशान्तर है वे जो उनकी कड़वोरी के भाषा उपलब्धताओं की चित्त करते पड़ते हैं। इस कलना यह है कि कुल-दृष्टा कवि की भाँति निगलता का कविता में जन-भाषाएँ की कविता को उनकी पूरी नग्नता और पूरी विस्तार में प्रस्तुत करते हैं।

बीच-बीच में व्यंज्य के गहरे छँटि पूरी कविता में एक विनोदपूर्ण वातावरण को काया पिये रहते हैं :

जहाँ का रोड़ा जहाँ का पत्थर
टी० खा० रोज़ीट ने भी दे मारा
पड़नेवालों ने भी फिर पर रख कर
साथ, कहा, " जिस दिया जहाँ मारा "।

प्रस्तुत पंक्तियों में चित्वात प्रयोगकर्ता कवि रोज़ीट और उसके जन्मस्थानों पर बड़ा करारा व्यंज्य है। 'भी दे मारा' और 'फिर पर रख कर साथ' की व्यंजना प्रकटव्य है। लगातार प्रीतिरसि की जोशीली कर्म पर भी काटता हुआ व्यंज्य किया गया है :

भी प्रीतिरसि का कर्म ऐसे ही
रोका नहीं रुकता बीर का मारा ।

और जहाँ पिड़दी तथा बाप का साथ-साथ प्रयोग
कनीसे वैश्विक और हास्य की दृष्टि करता है :

पहले के ही बीच के या बाप के
पहले के पिड़दी के ही या बाप के ।

‘कुहरमुक्त’ के फुरे सण्ड का चारों नक्काश के बाग के बाग
पड़े कापड़ों की दीन फता के वर्णन है होता है। निम्नवर्गीय मनुष्यों के कर्त्तव्य
कीकत ही वर्णन में प्रामाणिक बनाने के लिए उक्ति है तिरपी हुए यह भाषा
कानि कानि में सुन है :

काह नन्दी, रुका सड़ता हुआ पानी
मोरियों में, जिन्दगी की उत्तरानी-
बिछबिलाते कीड़े, बिसरी छद्मियाँ
तेरों की परो की भी गड़बड़ियाँ
कहीं जूँ, कहीं आँधे
धूप साथ हुए कण्डे ।

‘काह नन्दी, रुका सड़ता ^{हुआ} पानी / मोरियों में, जिन्दगी
की उत्तरानी’ की गपाटनी में जो संश्लेषण अनुस्यूत है, वह भाषा के साथ सुमन
की तस्वी की और संकेत करता है। इस संकेत में बड़े-विरासों की नियोजना में
कवि की परिप्रेक्ष्य-प्रवण दृष्टि को उभारती है। जब पूरी निमनता है, बिना
किसी संकोच या पक्षपाती है, निम्नवर्गीय जीवन में भयावह यथापी की उजागर
कर रहा है। तब ‘जिन्दगी की उत्तरानी’ के कर्म के रूप में बिछबिलाते
कीड़े, बिसरी छद्मियाँ / तेरों की परो की भी गड़बड़ियाँ। कहीं जूँ कहीं कण्डे
धूप साथ हुए कण्डे’ का प्रस्तुतीकरण एक तिरपिला देनेवाली कब की दृष्टि
काता है। इस विषम वातावरण की परिणति का प्रकार होती है -

सा बसू है गिली
हर तरह की बासीली पड़ गई ।

यह कवि में कड़ी बात है कि जहाँ तत्सम शब्दों के
जपर और बसा कर्त्तव्य है कवि ने जिन्दगी के कर्मवाचक शब्दों की संवेदना की है,
कहीं कहीं ‘कुहरमुक्त’ के माध्यम से, वेद मापूली, श्रावण और बड़े-बड़ों शब्दों
में गरा-भूरा वास्तविकता की व्यक्तित्व तिरपा है, और इस परिप्रेक्ष्य पारणा की
निम्नलिखित यह कि कविता की रचना के लिए संस्कारशील शब्द की
उपयुक्त होती है ।

का गन्दी बस्ती में नव्याव के लापियों के साथ बागवान भी रहते हैं । माछिन की छड़ी गोली से नव्याव की पैटी बहार की निष्ट मित्रता हो गई है । सब दिन बहार के पुरोप पर गोली जैसे साथ साथ की फिर काने जाती है । जहाँ विविध पुष्पों के बीच फलाना गोली की नगर दुर्गमता पर पड़ती है । गोली की प्रतिप्रिया और जैसे प्रभावित बहार की स्थिति का ज्ञान देती योग्य है ।

सबगई, बहार केने की
 भी दुर्गमता के प्रेम से गरी गोली की ।
 मूठ गई, जाना था गुलाब पर जो दुर्गमता की प्यार ।
 सिर्फ वह गोली की देखती रही निराह की पार ।
 दूटी गोली भी बिली फलाना अपना शिखर
 तीड़ पर दुर्गमता की गोली भी उनके निहार ।

जहाँ सही बहार से दुर्गमता के बस्तन में गोली निष्ट
 छेड़ हो जानाती है :

‘ सब समक ही, फलाना कलिया
 छेड़ का भूना फलाना,
 माछिनों में फलाना फलाना लापियों में नव्याव ।’

गोली द्वारा दुर्गमता की इस बड़ी-बड़ी तारीफ़ से निष्ठ बहार की नीकरानी उसे छेड़ती है । जब अधिकात वही की इस तीफ़ का खानन्द होता हुआ टपसाली विशेषण के माध्यम से उस पर व्यंग्य करता है :

‘ नहीं ऐसा कहते ही माछिन की
 छोड़ती बंगालिन की ।’
 डाँटा नीकरानी ने -
 बड़ी-बोस जानी ने ।

जानी नीकरानी का - पूँक वह नव्यावजादी (अधिकात वही)
 की नीकरानी है - जब की मर है नहीं जब सही है । दुर्गमता का फलाना जानी है

लौभ है परसत हुई नव्यावजायी बहार झुरमुता पर निहार होती गनी सती
गोली, नोहरानी और टेरिया डूँ के साथ गोली की फीपड़ी में जाती है ।
छाया परिहासमय चित्रण कवि करता है -

चली गोली बाग़ पै डिग्रेटर
बहार जग पीले पै मुकड़ फ़ाणीवर
उसके पीले दुम छिछाता टेरिबर
वायुनिर्घोषित (Poet)
पीले बाँधी बचत की मोचती
कैमीटलिस्ट बेट ।

हाँ सम्यक् नहीं कि इस तरह के निराति व्यंग्य-चित्रों की निरुद्ध
निर्योफना की शुरुआत का निराता हिन्दी कविता की संवेदना को एक काग मोड़
देते हैं । " डिग्रेटर ", " मुकड़ फ़ाणीवर ", " कैमीटलिस्ट बेट " और तब से बढ़कर
" वायुनिर्घोषित " की यहाँ कच्ची-ख़ाती स्वर ली गई है :

गोली की माँ लारा फ़ाँसी गये झुरमुता के ख़िन्ना-ब्याब को
हीक़ है लाकर बहार अपने पिता नव्याब है आका बिड़ करती है । नव्याब की
लौभ के क्रीपृत हीकर अपने माँही में करते हैं :

" झुरमुता बकर है वा तु ताज़ा-ताज़ा । "

माँही के निजीवात्मक उतर पर दुस्से-से ज़पते हुए नव्याब माँही
की झुरमुता उगाने का कुम्भ देते हैं । माँही के इस उतर के रूप में निराता काटते
हूँ व्यंग्य की पृष्ठ के साथ " झुरमुता " काव्य की समाप्ति करते हैं :

बोला माँही, " फ़रमार मज़ाफ़ ख़ता,
झुरमुता अब उगाया नहीं उगाता । "

" झुरमुता " के माध्यम है जन-साधारण और सबेहारा की लक्ष्य
जीवनी-शक्ति और उनकी कृत्रिम जीवन-मजति का कल्पित उद्घोषण यहाँ कवि करता
है । और, जन-साधारण के जीवन में रही-रही मानना की सिद्धि जैसे सुड़ी हुई
है, जो किसी के लक्ष्य से नहीं बनती, बरसु स्वतः संभव रूप में विकसित होती है ।
हिन्दी काव्यशास्त्र के इस नये और अपेक्षाकृत कृत्रिम वाक्यांश का गहराई में संस्पष्ट
का निराता है वास्तवी कविता की स्वायत्त और नवात्मक प्रकृति के लिए पुच्छमुनि
निहार की है ।

(" स्नेह-निर्झर बह गया है ")

निराशा के गीतों में - विशेषतः तत्काल आभिलाषा के सपन वाक्यांशों के युक्त गीतों में एक और आत्मकारण की अनुभूति पिकारी विरस और नीमीर है, दूसरा और उतना ही कमीर स्वनात्मकता और आत्मदान का सीसा, पाज्जा हुआ (प्रणय की तरह प्रसांत, कटस्थ नहीं) एकाग्र है । ये दोनों तत्त्व जटिल, सूक्ष्म और कठिन में विशिष्ट हैं तथा उनकी टकरावत अभिव्यक्ति गीतों में सर्व-प्रक्रिया को सपन और संवरणशील बनाती है । " स्नेह-निर्झर बह गया है " (१९४२ ई०) निराशा का ऐसा ही गीत है ।

जबने हीनते प्राण-तत्त्व के लिए जधि में रेत का जो बिंब प्रस्तुत किया है, वह निस्वार्ता, हाणिकता और वाक्यांश शून्यता की सर्व-बाधारे उद्भूत करता है :

स्नेह-निर्झर बह गया है

रेत ज्यों तन रह गया है ।

स्नेह-विदना में शून्य, शून्य के स्पर्शन की अनुभूत करनेवाला व्यक्ति अपनी कहां तक के लिए ऐसी करिबलपना करे, तो वह कविता का विशिष्ट, स्वनात्मक अनुभव बन जाता है । रेत का बिंब अपने निरक्षर में भाववाही जीवन की सौतरी शून्यता को विघृत करता है ।

जबने जधि काम की सूखी डाढ़ के बिंब में से विगत के वैभव और वर्तमान की अवस्थान स्थिति का कुरुण किन्तु मध्य बिंब विकसित करता है :

काम की यह डाढ़ जो सूखी पड़ी,
बह रही है, " अब यहाँ पिक या सिखी
नहीं जाते, पंक्ति में वह हूँ छिपी
नहीं पिकता अब -

जीवन बह गया है । "

वाम की डाढ़ सुख धनि के कारण शोभाविहीन हो गई है, फिर उसके पास बाक पिक और रिक्ति कितने ज्यों हैं ? प्रकृति तो सुखता को प्रकट देती है न । इस तीक्ष्ण प्रकृति बिंब में निराशा ने जीवन की विडंबना स्थिति पर बहुत गहरी दृष्टि डाली है - काहिल जीवन फलता-फूलता है बाधपूर्ण है, शोभा है । उनके ज्ञाव में वह कुतर्कों के लिए तो उपेक्षाणीय हो ही जाता है, तुम जानें कि वह सुखता यन्त्रणामय होती है, क्योंकि अस्वस्थ - जमी मनुष्य का तरह की क्षणीय स्थिति है कहीं-न-कहीं बाधक अवश्य होता है । फिर रचनाकार के सामान्य है कहीं स्मृत और वैयक्तीक मान्य पर तो पारसी है ज्ञाका तार फड़ता है । दोष की मधुरिम ध्वनि और मोर का उत्साहपूर्ण नृत्य अपने कवि-संपरण - भ्रमिका में जीवन की अनुकूलता, समृद्धि और बाधपूर्णता को उभारत है और उनका न हो सकना एक तरह से खालीपन तथा उत्सव-सुखता की प्रतीक कराता है । वाम की सूखी डाढ़ के लिए काहीन पंक्ति की बिंब-जीवना कवि के कल्लेपन है अपनी निरपेक्षा की अनुमति को विवृत करती है । काहीन पंक्ति की विडंबना में संभावना सुख जीवन की रिक्तता को निजकी सुरक्षा है गता-गता प्रिया गया है, वह फेला-जाना चाहिये । यहाँ कवि की सुझार और रक्षा विनाम-विन्यास्ति समूह कुम्भ को और सपन कर देती है :

नहीं प्रिया कवि -

जीका दर गया है ।

“ नहीं प्रिया कवि ” के बाद ठहराव की सुख जीवन के विनाश को गहरा देता है, जो कवि-और पाठक भी - इस कथसुखता पर एक क्षण के लिए रुककर विचार कर रहा हो । काहीन पंक्ति का यह बिंब धूरे संदर्भ में कहीं गई निराशा की ही उक्ति का स्वरण करा देता है : “ ज्यों ही वे शब्द मात्र । ” (“ राम की शक्ति पूजा ”)

फिर मोने हुए कुम्भ मुठायें नहीं जात, रक्षाकार कहीं-न-कहीं यह समकता है कि उन कुम्भों का महत्व न पहचानना मानों जीवनानुभव का अज्ञान करना है । फिर निराशा भी बाधविस्वारी, मौजिक रक्षाकार की

(३३)

धैर्यता में उसी क्षणों की स्मृति बनाकर रहना स्वाभाविक की है । वही नाम
की सुखी छात्र के बिच में है उनका यही वात्स-लौक्य विवृत हुआ है :

धिये हैं मैं फल की फूल-फल,
जिना है जानी प्रभा है चकित चर ;
पर, अनखर था सख पल्लवित फल-
छाट जीवन का वही
जो टह गया है !

जान की सुखी छात्र में जाने जीवन में फल-फूल का जान
किया है, जानी सज्जतीय व्यक्तित्व जात की सुभाषन-दायता प्रदान करता है उसे ।
समृद्ध जाता है । वात्स-लौक्य का सीसा दंड कहीं पर दार्शनिक की तटस्थता से
संप्रवृत्त हो जाता है, जो सदा नहीं जाता, अनुभव की मस्तिष्काशयी बना देता है :

पर, अनखर था सख पल्लवित फल
छाट जीवन का वही,
जो टह गया है ।

छाट ऊपरी चमक-दमक, वासनाणा, केस का प्रतीक है ।
वह टह गया है, पर जो स्थायीतत्व है, सज्ज-प्रश्रिया का परिणाम है, वह
पुरविदात है । जातिरिक्त स्मृति अङ्गुणा है । रचनाकार का जो पल्लवित फल
रहा है, वह समय के स्तर पर विवृत हो जाने पर भी प्रभाव के स्तर पर अनखर
है । रचनाकार के जोर जात के मानस में उसी स्मृति सदा बनी रहती है ।

वैतनिक के में पुलिन पर वह न जानिवाली प्रियतमा का चित्र
भी वही बाहरी शुन्यता की उरैस्ता है :

वह नहीं जाती पुलिन पर प्रियतमा,
श्याम हृण पर बैठने की निरुपमा ।
वह रही है हृण पर फैल बना,
मे कलिकात हूँ यही
जबि वह गया है ।

यहाँ 'क्या' शब्द का मूल प्रयोग निराशा, बेकाया है 'स्वसम्बन्धव्यत्यय' का अतिश्रुति का ही ही विस्तार देता है। यहाँ निराशा फिर यही बात दूरी है जो कि वह रूप में ही वास्तविकता हो रहा है, लेकिन दूरी का है वह अपनी स्वतन्त्रता के बावजूद भी जीवित है, सजायी है।

जो तरह नाम की उल का यह गीत (उष्ट) किंव बहुत दूरी का वर्णन है परिध्याप्त हो जाता है, और फिर किंव का वस्तु की तृप्त स्थिति तब होती है। इस प्रक्रिया में एक और विचार उभरता है, दूरी और समीप। और दोनों का संश्लेष का गीत का मूल अर्थ है, जिसमें पार्श्विक की सटव्यता और स्वभाव की संतुष्टि एक साथ जुड़ी-बिड़ी है। गीत में उष्ट की विविध बनापट उनके ठहराव में देरी या सजती है, जिसमें तन्मय की शणाक्ट हो-जा गई है। और इस तरह क्रिय का वास्तविकता का स्तर पर रचना के अर्थ में व्यापक हो गया है। निराशा की मध्य और संश्लेष माणिक्य संरचना का प्रतिकार साक्षात्कार का तरह है तन्वात्मक अनुसंधान गीतों के बावजूद है किता जा सकता है।

('क्या')

सही-बोली पर आधारित हिन्दी काव्यमाणा की सामीप्य संभावनाओं के दूरगामी विस्तार की कोशिश निराशा के संपूर्ण काव्य-भूषण में अपना महत्वपूर्ण स्थान रखती है। किं गीत-रचना की ओर निराशा का कुत्साव करने प्रथम काव्य-संग्रह 'परिध' है और अंतिम काव्य-संग्रह 'साध्य-काव्य' का रहा है, लेकिन 'गीतिका', 'क्या', 'बेका', 'बारापना', 'गीतुब' की पुष्टि उन्होंने इस समीक्षात्मकता के उद्देश्य से की है। एक हीर पर है गीतिका (१९३६ ई०), जिसमें निराशा ने सत्तम शब्द-मय और बेका-गीत से रचना के स्तर पर विशेष प्रभावित होते हुए हिन्दी भाषा की व्यंग्यात्मकता का मूल की है, दूरी और पर है 'बेका' (१९५० ई०) 'बारापना' (१९५३ ई०) और 'गीतुब' (१९५३ ई०)

जिज्ञासा नीति-मान्य प्रारंभः शब्दों की अव्यञ्जित लक्ष्यता के माध्यम से कला-
कृत है। इन दोनों शैलियों के बीच में है - पैदा (१८४३ ई०), जिसमें कवि ने
योग्यतापूर्वक एक नया मोड़ किया है - पैदा और नये शब्दों का संग्रह है।
प्रारंभः तब तक के गैर गैर नहीं है। ++ कदाचित् नई बात यह है कि कला-
लय शब्दों की गूँथों में है, जिसमें उद्देश्यता का निर्माण किया गया है।
वाक्य की कसौटी भी है। पाठकों की चिन्ता साधित हो पाएगी, जब उन्होंने
कवि गीत की संज्ञा का लिए, यों बात भी ब्रह्माणा के प्रभाव के कारण
लक्षित हो सकती है, तबलेकी के गीत सुझाव नहीं जा पाए। १

‘पैदा’ का दृष्टि है एक मौखिक प्रयोग है जिसकी रचना
में कवि ने कई मन्त्रवाच्य है, एक ही, उद्देश्यकारी की गूँथ परंपरा का चिन्ता
में स्थापित करना। दूसरे उद्देश्यकारी शैली की सुझाव की दृष्टि है तबलेकी की
ब्रह्माणा के पदों में सुझाव करना। फिर तब है बड़ी बात यह कि ऐसी
लावण्याला की रचना, जिसका कवि ने सुझाव नप करने की आवश्यकता नहीं।
संस्कृत की दृष्टि है यह स्पष्ट है कविता की लक्षित स्वायत्त और एकात्मिक
कवि की चिन्ता में महत्वपूर्ण प्रयत्न है। इस साहित्यिक प्रयोग की कामता-कामता
की एक पानकारी लक्षित शैली के अनुशीलन से हो सकती है।

फारसी और अभिव्यक्ति-वागी में चिन्ता शब्दावली
के बीच की दृष्टि है शब्दों गीत उत्कृष्टनीय है :-

‘है’ के तार के होते हैं ये बहार के दिन।

‘हृदय’ के हार के होते हैं ये बहार के दिन।

‘अन्तिम दुर्लभ’ बहार के दिन’ का गीत की अन्तिम चर्चियों
में निहित है। ‘बहार के दिन’ का संपूर्ण उत्साह, उन्मुख विरासत पूरे गीत
में मुखरित हो गया है। कवि ने उद्देश्यकारी की समन्वयिता के साथ चिन्ता शब्दों
की नियोजना में तबलेकी मौखिकता विनिर्दिष्ट की है। उद्देश्यकारी -

निहाल रुकी की फैली की वैश्वी ने कहा,

‘गुण-हार’ के होते हैं ये बहार के दिन।

मुद्रा के का स्थान में राधाबाई काया का विशिष्ट स्थान
" सुन्य-भार " की भी शक्ति काया उद्भूत करता है । उद्भूति का एक
बीर पुरुष संजोत इन ही शक्तियों के पैदा का करता है -

हवा नहीं, गले हवाही हवा ही कि मैं बोलूँ

सुनील-साह के लीले से ये बहादुर के दिन ।

गीत गीत्या १६ "हैं" के मूल के मूल हैं वे वहार के गिन " में भी हों। तब की जागृति है। उद्-हिन्दी शब्दावली के संयोग का बहुत रस है, निम्नानुसार रूप का गीत में देखा जा सकता है। गीत गीत्या १६ में पारस्परिक लाक्षणिकता का लेख देखा जा सकता है -

उन्नीस वाग में बहार,

प्राणा पशु न्या ।

क्या फुलें का उतर,

५॥ ५॥ ५॥

उई शायरी की परंपरा और प्रकृति के अनुभव का सुखा प्रणय निवेदन बड़ी साफ-गोई है जवि प्रस्तुत करता है -

मैं उन्हें फिर दिया.

उमका पिठ पिठा मुके ।

दोनों दिलों का सिंगार,

पसना कहा गया ।

उस तरह के उदाहरण लोकप्रियता और तीक्ष्णतात्मकता की
 दृष्टि से तफ़्तील बन पड़े हैं। पर एक प्रश्न यह उठता है कि क्या इन गीतों में
 मुक्तता के गहरे तत्व हैं ? क्यों तब यह नहीं समझ - भोगिमा खुशबू को उसकी पुरस्कर्ता
 में लूती है ? वस्तुतः इस तरह के गीतों की रचना में निराशा का दृष्टि कुछ
 दुगुनी हो रही है, जिसका सामना केला के जीवन और सुख इन गीतों के विशेषण
 से होता है। उन्हीं गीतों की सामयिकता, बोधगम्यता इस तरह के गीतों में
 आ रही है, मरुती वह पूरी मात्रा में न हो, जिसके लिए निराशा स्वतः बोली

(३४३)

जीर्ण ह्रस्व जी यौवन,
जीवन है भारी तख्त ।

जागरण के दिक्का भाव जो क्षुब्ध के स्वर पर प्रारंभ तपस्वीजिता
के लय में झुलसि किता है । उक्त-प्रयोग देखे यौन्य के -

जीर्ण ह्रस्व जी यौवन,
जीवन है भारी तख्त

यहाँ 'जीर्ण', 'यौवन' और 'जीवन' जाने सामान्य लयों में
हुए अधिक नये रंग उभारते हैं । हिन्दी छन्द की कान्ति ज़मीन पर रखी गई है
पंक्तियाँ जाग्रति का उन्मुक्त प्रसार करती हैं और इस रूप में 'गीतिका' के
प्रसिद्ध जागरण-गीतों के समकालीन हो जा सकती हैं -

जागरण दखत है
जो जितारें स्वतः है
रखती के ना, नम है
मुँह ह्रस्व ह्रस्व काठ ।

गीत संख्या ४० और ४१ के तत्सम शब्द-संयोजन में क्रमशः नखरता
और वात्सल्य भुक्ति के अनुभव को संभल किता है । ४० वें गीत का अंतिम लक्ष्य
भावना की क्षीपकारिता और संवेदना की जटिलता का बख्शा नमूना है -

माया का सुन्दर किता बाल,
जो तरह बही देता बाल,
का की मिथ्या है छुटने की
सत्य भी एता प्रेम है परिणाम ।

४१ वाँ गीत ऊँचे रहना-विधान की सक्रियता और प्रवृत्ता
में लीला है -

का दुःख, दूर कर दे वन
यह पाछा कुछ और प्रवृत्त ।

कि प्रकार यहाँ गल्लुनामुक्ता है मुक्त संयमित दुष्टि दुःख

बीर बाधाओं के विरुद्ध संघर्ष करता है, उसी प्रकार माणा लक्षण, प्रार
बीर होत है -

विष्णु है बीर हर विष्णु-बल
त्याग की जहा निःशित कषण,
हो मम त्याग के दुष्प्राण,
देख है विश्व यह अभिनेदन ।

‘पाश’ ‘बीर’ ‘पाश’ ‘विष्णु’ ‘बीर’ ‘विष्णु’ के
लक्षण-प्रयोग कवि-उद्बोधन में बड़ी स्वाभाविकता से संगठित हो पाते हैं,
बीर का प्रकार लक्षण एवं माणा का रचनात्मक रिश्ता जुड़ा है । किसी
काव्यमाणा की सुगठित मध व्योमना कव्युत भाव-सृष्टि के उपाहरण-स्वरूप
इस तरह की पंक्तियाँ रही या सकती हैं -

क देख दास ने किसी काम
साधन घर्षण कर, जान-जान
मोह के तिमिर में भिन्न तदुश
तु ज्योतिमय जन कर वंदन ।

जीवन-मुक्त की स्थिति का साक्षात्कार ७८ वें गीत में भी
हुआ है, जिसकी प्रारंभिक पंक्तियाँ देखने योग्य हैं -

भिट्टी की माया डोढ़ चुके
जी, वे, जाना थक फोड़ चुके ।
मम की सुदृढता से ऊँचे
जीवन के दाण का है बीर ,
बाधणा के अभियानी के
गतिज्ञ को का है लोढ़ चुके ।

यहाँ लक्षण बीर लक्षण शब्दावली पर आधारित प्रतीक बीर
शब्दों का शायद संयोजन हुआ है । भिट्टी की माया डोढ़ना, थक का फोड़ना -

औ प्रयोग परंपरा से प्रयोज्य होने पर भी कुछ छुट नहीं जाती, नस्बतवा के
हैं प्रयोग अपने परिवेश के निर्मित करने में तत्परा से प्रयोग प्रतीक रूप से व्यापृत
होने जाकर विरोध भावना का पट है । ठेठ पोरु बन्दाज में गन्धुच पीपन के
काणों का छोटाफन-हस्तासन उभरा है । बाजगीण की लीक और उसके
अतिग्रमण को अभिवान के चित्र में कवि ने नर डंग से प्रस्तुत किया है -

बाजगीण के अभिवानी के
गतिग्रम को का वे तोड़ चुके ।

गीत संख्या ४६ की बनावट कुरे तरह की है किन्तु कला-प्रयत्न
गौर अनुभव की पल्लु दोनों का समुचित समन्वय है -

पेस-हरे कपर-मूले
पेट-मूले, बाज बाये ।
हीन-पीपन दीन-चित्तमन
कगीण बाउम्न बनाये ।

शौचित्य जनता की स्थिति का यथार्थ चित्र इस पंक्तियों में
हुआ है । ' पेस हरे ', ' कपर-मूले ', ' पेट मूले और ' हीन पीपन ', ' दीन
चित्तमन ' की मौखिक समाप्ती की ध्वनि-वायवी के रूप में निम्नोक्ता सामान्य होने
पर भी सटकती नहीं, क्योंकि वास्तविकता है वह झुड़ी हुई है ।

' बेला ' का ३५ वां गीत निम्नोक्त निराशा के श्रेष्ठतम गीतों
में से है, जो अपने नर रचना-विधान में एक साथ लोक स्तरों पर विन्यस्त होता
है । ली की दृष्टि से कुछ-कुछ क्लेश का यह गीत भी काव्यभाषा की अनिर्दिष्ट
प्रकृति को ही स्वर देता है । पल्लु पंक्ति इस प्रकार है :

बाहर में कर दिया गया हूँ । भीतर, पर, पर दिया गया हूँ ।

' बाहर ' और ' भीतर ' की विपरीत उपाधारण शब्दों में
ली की विविध-व्या मुँज-मुँज होती है । एक नजर में यह पंक्ति कवि और उसके
परिवेश के बीच सीधे संपर्ण, ममकी ताव का बोध कराती है । अपने निराशिन,
अपमान और उसकी यन्त्रणा को जितने ठण्डे ठण्डे में (जो गुर भीषाण्डित कविता

माया में कवि-मानस का उत्सविरोधी वृत्तियों को उतारती है -

ऊपर वह बर्फ गली है, नीचे यह बर्फ पड़ी है,

सत्य तो है ऊपर नहीं बड़ी है,

हरी गुरु हर दिया गया हूँ । गुरु ने कर दिया गया हूँ ।

“बाहर” और “भीतर”, “ऊपर” और “नीचे” प्रत्यक्षः स्मरता और कोमलता, रुखाता और स्थिरता की अवस्थिति बटित मानवीय धृति का बोध कराती है, पिताका ध्यान भी उत्तरी की बटिलता है, शब्दों की अनिर्दिष्ट सूक्ष्म प्रकृति में गुणा है। “बर्फ” और “नदी” चलता तो “और” “नहीं” की यह योजना बड़ी सटीक है।

जबि है गीत है अन्तिम संश में आत्मिक साक्षात्कार, मानसिक
स्थिति के अनुभव को पूर्वन्य कर दिया है, विशेषतः इस संश की पन्नी पन्नी में -

पीता, बाहर, बाहर, पीता, देता बन है, पूजा बनकर !

माया का साधन वह सत्वर,

लौ ही पर पिया गया है । बाहर में लू पिया गया है ।

“भीतर”, बाहर, बाहर, भीतर ; देखा जग है पूजा बनारस”

श्री परम्परागत साधना में जिसी हुई जटिलता उर्ध्व के प्रसिद्ध कवि श्री मोक्ष

की पाद पिठा पैकी है -

न था तु तो खुदा था,
तु न होता तो खुदा होता ।
तुझी मुझकी होने ने
न न होता तो क्या होता ? (' गालिये ')
+ + + + +
तु मेरे पास होते ही गीया ।
जब कोई धुरा नहीं होता ॥ (' मोमिन ')

यद्यपि गिराजा की पंक्तियों का एक उद्भूत शेरों से जोड़
विदनागत साम्य नहीं है, गालिये के शेर में वह के रक्षाप, अस्तित्व की अनुभूति
है उत्पन्न विनाश का ज्ञान है, मोमिन के शेर में प्रिय के निरुत्तरता साहस्य की
स्थिति का अंतर्मुख विमर्श है, तथापि संश्रयण की सादगी और का सादगी
में अनुसृत एक पैसी के रक्षाप (भीतर बाहर, बाहर भीतर, क्या कहें,
हुआ कस्वर ' ; ' तुझी मुझकी होने ने । न न होता तो क्या होता '
जब कोई धुरा नहीं होता ') की दृष्टि है तीनों उदरण समानान्तर प्रिया
की और बढ़ते प्रतीत होते हैं । ' गिरा ' के प्रस्तुत गीत का ' कस्वर ' एक
जैक युद्ध-भीर का शायर उद्भूत करता है, जिनमें गालिये की संघी है मछ
निष्पत्ति का भाव उतना नहीं है, जितना मरणार्थी होने के बावजूद गहरी
रक्षात्मकता है परिपूर्ण व्यक्तित्व का वास्तव विश्वास है । पछे भी ' स्नेह-
मिर्कर वह ग्या है ' गीत में कवि कह चुका है - ' पर कस्वर था सख पल्लवित
पठ ।'

अन-वाधारण में प्रकटित गीत रूप कजली को ३२ में गीत में एक
नये और प्रभावशाली ढंग से कवि ने प्रस्तुत किया है -

काँठे काँठे बापठ हाथ न जाले वीर क्वासर ठाठ ।
कौं कौं नाम मँडलाये न जाले वीर क्वासर ठाठ ।
क्वासर ठाठ नैक की छत्र का कवि ने जीवित बना की पुँजा

को, वर्ज्य के रूप में विनोदमय रीति में लेखित किया है । लेख की यह विनोदमयता शोचन की पीड़ा को और तीव्र कर देती है -

पुरवाई की है फुफ्फुकारें, जन-जन ये पित की बीमारें,
जब है जो गुफा में समाये, न जाने बीर कायर छाड़ ।

“ पैदा ” में जीवन के वैविध्य के पीछे भाषा की विविध भेदभादें, क्लृप्तों के नवीन रूप हैं, लेकिन कुछ को छोड़कर “ पैदा ” के लगभग सभी गीत एक ही प्रयोग के आसपास हैं अधिक संकट हैं, रचनात्मकता का कोई महत्वा उन्मेष उन्हीं नहीं दिखाई देता । इसका कारण है कि सदीबोली की उच्चारणगत मौखिकता और भाषा की स्थापना में ये गीत एक सीमा तक प्रयत्नमय हुए हैं, जो यहाँ कवि का एक सात उद्देश्य रहा है ।

(“ नये पैसे ”)

उसी नाम में सामान्य-आधारण जीवन-स्थितियों से सिरकी हुई भाषा की शुरुआत निराशा के “ कुहरमुत्ता ” से होती है, जो अपनी बेजोड़ संरचना के कारण सभी आधुनिक हिन्दी काव्य में ऐतिहासिक महत्त्व रखता है । “ कुहरमुत्ता ” के प्रथम संस्करण में (जो एक संकलन है) “ कुहरमुत्ता ” कविता के अठारह अन्य सात कवितारें हैं - (१) “ नई पकीड़ी ”, (२) “ प्रेम-गीत ” (३) “ रानी और कानी ” (४) “ लज्जाहारा ” (५) “ मास्की-ढायेछान्त ” (६) “ स्फटिक-खिला ” और (७) “ छेड़ ” । “ जालांतर में निराशा ने इन सातों कविताओं को अपने एक काले संकलन “ नये पैसे ” में सम्मिलित कर लिया (प्र० “ कुहरमुत्ता ” की मुद्रिका) और “ कुहरमुत्ता ” का दूसरा संस्करण स्वतंत्र पुस्तकाकार प्रकाशित हुआ ।

“ कुहरमुत्ता ” है एक हुई भाषा के ठेठ विधान की भाषा “ नये पैसे ” में और वही कहती है। यहाँ पर जाकर कवि उपेक्षित-आमान्य की विविध संकलन में घटने की कोशिश करता है ।

मैं शिखा चँटाती हूँ, किन्तु चाहे लौट (जो जानती है) गहरी तथानुसक्ति के
बामपुत्र अपनी जागीरा के कारण स्वतः भवान्त यहाँ तो नग्न करते ही रह गई -

ऐतिहासिक चाहे लौट जानी

जहाँ की लौट रह गई रहती निरानी ।

कहाँ ' निरानी ' में जो नग्न सत्य की कड़ी भार है,
कहीं कविता का मन निहित है ।

' चुली की लौ ' के तबले में ' रानी और जानी ' में अनुभव
और भाषा का एक तबला नया धरातल परता है । उसी प्रकार ' गीमाण्डिक
और कौटिल्य का एक नया बायान ' नये पदों की एक क्लृप्ति कविता
' प्रेम-संगीत ' में पैदा हो सकता है, जिसमें अन्तर्जातीय प्रेम की स्वच्छंदता का
विनोदमय चित्रण है और इस दृष्टि से शीर्षक की अभिजात शब्दावली ' प्रेम-संगीत
कविता के वर्ण के संदर्भ में बड़ी लक्ष्मणी जाती है । कविता में क्लृप्ति किन्तु वह
भाषा का तैयार दृष्टव्य है -

बम्बल का लड़का

मैं उसकी प्यार करता हूँ ।

जात की पहारिन वह

मेरे घर की पहारिन वह

बाती के होते लड़का

उसके पीछे मैं मरता हूँ ।

काव्य-विषय के रूप में ' गरी फलीड़ी ' की खतरणा कुछ-
कुछ उसी प्रकार के साक्ष्य और नवीनता की सूचक है, जो बायावली काव्य के
प्रारंभ में ' नीरव प्रेम ', ' उच्छ्वास ', ' शाय ' , ' लौट ', ' लहर ', ' घरी सुख
विषय-वस्तुओं पर लिखे की प्रकृति विकसित हुई थी । ' गरी फलीड़ी ' में जन-
साधारण का तीव्र-दुर्निवार बाकणीय प्रसारित हुआ है । जो नये वस्तुओं
की योजना करने योग्य है -

मेरी बीम बढ गई,

मिथियाँ निकल रही ।

(३५१)

जार कीबूँदें जितनी टपकी,
पर दाढ़ को तुम दबा ही रहता भी
कंजूस ने यों झोड़ी ।

शब्द इसी मारत व्यंग्य बन्ना किन्ति अप्रयुक्त के भावका है नहीं
ही सकता था । जारी दुर्गति के बावजूद व्यक्ति नम्र कर्माँड़ी को दाढ़ को उगी
प्रकार बना रहता है, जो कंजूस की झोड़ी थी । नम्र कर्माँड़ी के प्रति लौम और
जा लौम है उत्तमन शक्ति का केवल एक लब्ध प्रयोगवादी उपमान है नवि करता है

फले लो मुकली कींचा,
कि उषा फिर झड़-ना फींचा,

नितान्त नीतिर विमर्शों की रफा के साथ निराशा हलक-कुटी
प्रांती के लोम में कितने दवा है, जो इन उपाकरणों में देता जा सकता है । 'झड़े
जा फींचा' जो ठेठ धीरे प्रयोग का लुपम काव्यात्मक उपयोग परास्त्रीय है ।
कविता के पूरे वातावरण है ये क्षतिम मीनियों जुड़ी हुई है -

जरी, रीर जिर झोड़ी
बम्बल की फाई
को पी की कबोड़ी ।

यहाँ 'ब्राह्मण' के बजाय 'बम्बल' के प्रयोग में एक विनोद
और तिरस्कार-सूचक भाव है । यह एक मामूली-सा संशोधन अपने विशिष्ट संदर्भ
की लक्ष्यता है संयुक्त होकर परिहास भाव की सृष्टि करता है, जिसमें समय के चक्कर
में पड़े ब्राह्मण-देवता पर व्यंग्य है - बध्मसन-बध्म्यासन के गुरु-नीतिर कार्य की
होड़कर वे जीविकोपाय के हेतु रसोझा हो गये हैं ।

इन छोटी कविताओं के क्रम में 'मास्की-हायोछान्द' की
कविता उत्कृष्टनीय है, जिसमें वर्णन की नितान्त स्पष्ट भाषा का प्रयोग करने के
बावजूद एक वास्तव संदर्भ के कारण निराशा की प्राणवान् व्यंग्य की सृष्टि में सफल
हुर है । प्रारंभ की चार पंक्तियाँ ही का व्यंग्य की सृष्टि कर देती -

भीर भी भिन्न है जीवुत निहवानी की,
महुत पड़े सोस्यलिस्ट
मास्की हायोछान्द केन्द्र जाये है मित्र ।

कविता में मामूली अनुभवों का कभी कम संभव करने के लिए उन्हें रुचि-रही भावना का प्रयोग किया है। निताला का कथन है परिचित होने के कारण वीरुत गिज्जानी की सीमित मानसिकता को निराकरण करने के लिए उसे प्रयोग करते हैं :-

फिर कहा - मेरे फास में बड़े-बड़े जाफरी हैं,

एक ही हैं एक मुँह ;

उनको कैसाना है,

ऐसे कोई साला बचैला नहीं देने का !

उपन्यास किया है

जग देस बीथिर

कोर कहीं हम जाय

तो प्रभाव पड़ जाय उत्तू के पदों पर ,

इसी कारण उन्हें साला ' लीर' उत्तू के पदों ' भी अप्रसन्न रहते हैं। इन तत्कालीन बहुत बड़े सोशलिस्ट लीर उपन्यास-लेखक की गिज्जानी मानसिकता का और भी निम्न परीक्षाएँ कवि अन्तिम पंक्तियों में करता है -

कहा उपन्यास मैं

की गणेश में मिला -

' पूरा कानैल्लो स्यामा गुँफे प्रेम है ।'

क्या फिर रत दिया, देना भास्की डायलॉग ,

कहा गिज्जानी जी

इस वर्णन में अभिहित होते व्यंग्य के विषय में कुछ कहना उनके महत्त्व को घटाना ही होगा।

' लचीला ' तथा ' स्कटिक-रिहा ' जिविताएँ हमी लीर वर्णनात्मक है, और इनमें कथावादी शिल्प का पूरा विस्तार में प्रयोग हुआ है। कविदना और शिल्प दोनों स्तरों पर निर्दोषता के समावेश के कारण ये जिविताएँ बालीय का पात्र नहीं हैं, किन्तु इन के अध्ययन के बाद यह किना किसी कविता

के लक्ष्य या लक्ष्य है कि ये दोनों कवितायें निराशा के वास्तविक और वाच-ही
तकाल प्रयोजन हैं ।

‘ सजीरा ’ के प्रारंभ में कवि ने बादलों के लिए
एक प्रयोगवादी ढंग के उद्गार प्रस्तुत किये हैं -

दीड़त है बादल जहाँ जहाँ
छाईछोट के काले नक्काशे
जहाँ नाशिल वहाँ नहीं बरसे
धान पूरे फैलकर नहीं पारसे
जहाँ पानी भरा वहाँ टूट पड़
कल्ले छाते हुए टूट पड़ ।

छाई-छाई बादलों के जहाँ नाउन पाने छाईछोट के
पक्षियों है जुना ऊपरी तौर पर एक जीव की दृष्टि काती है, लेकिन गंभीर
दृष्टि है बादलों के वाच्य में वकीलों या व्यंग्य करने के लिए कवि ने इस विषय
की दृष्टि की है । कवि के कथन ‘ वहाँ ’ का प्रयोग एक जीव की उत्पत्ति
करता है । बादल उचितानुचित स्थान का सुझाव किये किया करते हैं, पूरे
धान फैलकर तराते नहीं । ठीक इसी प्रकार छाईछोट के कलीछ-निर्धन पर तरा
नहीं पारते, जो वस्तु प्रकृत में होते हैं । निराशा के बादल-रान के की
चिराद विषय-व्यंग्य है ‘ सजीरा ’ के इस प्रारंभिक बादल-वर्णन का फल करने
पर निराशा की विविध अभिव्यक्ति प्रणालियों का बोध होता है । जाने दो
जन्य प्रस्तुत बड़े वीरु ढंग के हैं -

फिर भी वह बस्ती है मोद पर
नाशिल भी नानी की मोद पर,
नाम है छिली की है मुमुम्मी
छी छीकी की लम्बी मुम्मी ।

फिर ग्रामीण वातावरण के एक नितान्त वास्तविक
विषय के बाद वाचन में वह वहाँ हुई जुवा की कथा पकती है । जुवा वाच के साथ

में एक पिन नहाने जाती है ; छेदित समीपवर्ती वाम की डाढ़ पर स्थित
पड़ा-भा खोखा उनका सारा क्वा किरणित कर देता है । विनीतपूर्ण की
है कवि का दृश्य जो ललित काल है -

बुला है जपर की वाम की जो डाढ़
क्यों है पुरवाई में छिपी तलाह ।
जमा नौने को मदन पैरा बैठा,
डाढ़ पर पड़ा-भा खोखा था ,
रौया छर एक जगह तीर फूट का था,
गुन्दरी की ओर जो बना हुआ ।
बुला के कन्धे पर टूट कर लाया,
चँटे में पड़ते ही पिरोया हुआ,

सारे शरीर में जुझी है परतान बुला का पिना पीसी
मकल पर की और भागना इन पंक्तियों में साकार हो उठा है -

पीसी बदली थी, पर न बदल सकी
मात नील गाय को करती है मीन ।
खैरा हो लाया था, हत्ती पलाई,
कोई उनकी न देख पाया कलाई ।

सारी पीड़ा को पीने करते हुए वंत का यह परिहास-
भाव देखने योग्य है -

बुला ने कहा खोखा
नहाते-नहाते मुझको लग गया ।
वी है बाई बम्मा, पूछा, कहाँ छी ?
बुला ने कहा कि नहीं बबी काह ।

वामिवात्य के पराक्त है कलम होकर निम्नस्तरीय जीवन को
उसके छोट-छोट क्लृप्तों के साथ संघुषडी करने की क्षमता " खोखा " की अवस्थाओं
में धीरे का चली है । कवि पूर्ववर्ती शाहीन काव्य की दुल्ला में खोखा " की

तीली बाँधोचना करते हुए नन्ददुलारे बायसेवी ने कहा है - सौन्दर्यप्रियता का वह 'एण्टी-कालोमिया' है, जो बरहीछत्ता की नीमा का पड़ोसता है।^१

किन्तु 'सौन्दर्य' में बरहीछत्ता के बजाय सामान्य-साधारण के जीवन की कुछ स्थितियों का वह उन्मुख भाव ने जकड़ रखा है। यदि बरहीछत्ता है, तो वह जन-सामान्य के जीवन में है, रचनाकार के चित्रण में नहीं, जो स्वयं तमना में बहुत और गहरा है। जीवन और अविच्छिन्न के स्तर पर कवि का यह भाव है, जिसे कारण सामान्य-साधारण का है मामूली है जमीनवाले अनुभवों को वह भाव के स्तर पर प्रतिष्ठापित करता है।

'स्फटिक-रिहा' में बहुत जनोपचारिक रीति में कवि चित्रकूट की यात्रा का वर्णन करता है, जिनमें उनकी कथा-श्रवण दृष्टि धार्मिक स्तर की मनोरंजा के वर्णन की ओर उन्मुख न होकर उत्तम सामान्य दृष्टिों के समकालीन जमीनवाले लोगों पर टिकी है। एक सूझा नारी के प्रति खोले करुणा का सपाट गवाहकता में उभर उठी है -

मैं देता, बड़ा मैला

मैं उसका समाज है

घोट लाई हुई वह रामजी के राज है,

झुँझों को मिला नहीं,

जिन्हीं कुछ भी नहीं

ठाव्स बैठाया मैं मीठे-मीठे शब्द फलक

देसती रही वह बाँधुबों की बाँधों रह रहकर

यहाँ बड़ा मैला। मैं उसका समाज है' में सूझ नारी के समय के विपरीत, तीक्ष्ण की कड़ी सटीक अविच्छिन्न मिली है। जहाँ 'घोट लाई वह रामजी के राज है / झुँझों को मिला नहीं / जिन्हीं कुछ भी नहीं' में समूची धार्मिकता-वाक्यात्मिकता पर प्रहार है। वहीं 'रामजी के राज' प्रयोग

में जंगल की घुम घूमि सम्बन्धित है। और, इन सब के बाद - नींद नींद सबकी की निश्चिन्त निद्रा, जोखी क्या उठों में ऊपर उठी है।

व्यर्थ अभिप्रायका, लघुवर्णन के सुख का बड़ा एटीक उपासना प्रयुक्त करता है। स्फटिक शिला का निम्न वेद, जिसमें स्फटिक-रिखा जैसे हुए चारों की ओर तबःस्नाता कुत्ती पर पड़ती है -

बांस पड़ी कुत्ती पर
बांसों की जो कलाकर,
नीली नीली एटी हुई नीली देह में, गुहार
उठे पुष्ट रक्त, पुष्ट रक्त की मरोड़कर,
बांस कुत्ती का गुल गुल गुल होकर।
धन नहीं है नहीं लौपता
गुल भी लौपता नहीं लौपता।

एक बेटी-बेटी हुई जग का वेद में बशीरता देखती है, जो लौपता नहीं। ऐतिहासिक दृष्टि से देखने पर कांश्चीय बर्णना से मुक्त का बेटीय विष की चारुता जग पड़ी, जिसमें चारों-चरों के प्रति विस्मय का गुणा का गुल-भाव न होकर एक कृत्रिम वात्सीयता है, तब प्रतिक्रिया है और जो वायुमिक भाव-बोध के लघु निम्न है। इस सारी मानवीय क्रिया-प्रतिक्रिया की सीमा और जगत के योगात्मक प्रारंभ से जोड़ देना बड़ी कल्याणिका और वास्तविक कल्याण का प्रतिकारण है -

बहुत उठे हुए जगों पर बड़ी की निगाह
बांस की कला की, नहीं की लौपता
देहों की मुक्ति और,
नीली नीली रक्त, है य फिलिम कठोर।
मेरा मन लौप उठा याद बाई जानकी।
कला गुल रक्त की,
नीली देह नहीं।

बुनसुति और जमिन्दारों के स्तर पर लिव का जन्म क्यों
द्रष्टव्य है, जिनके फलस्वरूप यह नितान्त स्वाभाविक मानवीय व्यापार की
पौराणिक प्रयोग की परिणति केवल एक प्रकार में जाति-मूर्ति बनने की चेष्टा
करता है, यहाँ की उदात्त कल्पना में संपृक्त हुए उनकी तीव्रता की लम कर देता
है । धानकी के स्तरण में नाते भले ही वह जो नग्न नारी-शरीर में लाने की
वृत्ति कर है, पर उन्हें रोदिर नहीं कि कथित मानस की उतारने का उदात्त उद्देश्य व्यर्थ
नहीं हुआ है । हिन्दी-भाषा के संका में नहीं और अतिरिक्त साक्षात्पूर्ण- ऐसी
स्थितियों को, उनके समूह में स्थापित कर लाने की चेष्टा को केवल बरलीकता
का चिह्न देना समीक्षा की संकीर्णता का सूचक होगा । शब्दों में अपनी
सारी समाप्ता में नग्न शरीर और (साध-ही) नग्न मानस की प्रिया और
प्रतिप्रिया की एक जीवन्त चित्र बनाने की बढिया कोशिश की है ।

विवेक जितारों ' कुसुमुता ' के प्रथम संस्करण में भी देखी
जा सकती है । इनके अतिरिक्त ' नये पते ' की जितारों ' धौड़ के पते में बहनों
को आना पड़ा ' ' राजे ने अपनी रखाठी की ' ' कुता मीकन लगा, ' डिप्टी
साहब जाये ' मछू मरणा रहा ' में यहाँ की विविध मुणियों का आकलन वर्णन
की नितान्त गद्यात्मक, किन्तु की-प्रवण भाषा में हुआ है और इन ' कुसुमुता ' की
जितारों के जाने की विकास-यात्रा का बीज होता है । विशेषता यह है
कि ' मास्की-डायरोग ' की तरह इन जितारों में भी वर्णन के भीतर है व्यंग्य
की लमय ध्वनि गुनाई पड़ती है, जमिंदारों के बावजूद उनकी ' स्वशब्दवाच्यत्व ' नहीं है । ' मछू मरणा रहा ' का एक सादा उदाहरण देते हैं योग्य है -

बाषकल पण्डितजी देश में विराजते हैं ।

माताजी की स्वीटब्रैण्ड के बस्पाताल

लमिदक के बहाज के छिर छोड़ा है ।

बड़े मारी नेता है ।

यहाँ एक-एक शब्द में (जो अलग-अलग नितान्त सामान्य है, किन्तु विशिष्ट रूप में जमीनी है) जमीनी और जमीनी के बीच के बहलाव पर बड़ा

कराजता हुआ व्यंग्य कवि ने किया है। निराशा की यह व्यंग्य-प्रणाली उनकी वायुनिक भाव-बोध में विशिष्ट स्थान देती है।

“ नये पौ ” - और पारसी “ झुरमुता ” और “ जणिना ” काव्य-मौलिक की कुछ पद्याधीन कविताओं के संदर्भ में यह महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है कि क्या निराशा जन-साधारण के जीवन से अभिजात का भावना को उतारती कविता, प्राणायाम और व्यर्थ-प्रवण बना रही है, चित्ना कि रोमाण्टिक और केंद्रित काव्य की सत्तम सत्य-प्रधान भावना को ?

भावना के अभिजात और सामान्य दोनों धरातलों का संस्पर्श निराशा ने समान डालता है किया है और जन-साधारण के जीवन से घिरती उनकी भावना में कोई पर्वना नहीं है, कोई हीना-ग्रन्थि नहीं है। “ झुरमुता ” की ली-बोड़ी हीनों में “ तजोहरा ” की ग्राम्य-प्रवृत्ति के वर्णन में “ स्फटिक-शिखर ” के ठेठ, बेटी वातावरण के वर्णन में निराशा पूरे वास्तव-विश्वास से खड़ी टक्काली भावना का प्रवीण करते करते है।

(परबती गीत : “ वक्ता ”, “ बाराचना ”, “ गीतुर्ब)

निराशा का परबती काव्य (“ वक्ता ”, “ बाराचना ”, “ गीतुर्ब ”) समग्र और अभिव्यक्ति के स्वर पर उनकी पूर्ववर्ती काव्य से जुड़ा हुआ है, और इस भाव में कवि की पिछली उपलब्धियों को नये संदर्भ में प्रस्तुत करता है। इन परबती गीतों की जायमानता का अध्ययन कई दृष्टियों से महत्वपूर्ण है - (१) इन तीनों गीत - संकलनों का बहुत बड़ा भाग हिन्दी भाषा के निजी जीवन, जीवनरूप सामाजिक संभावना से युक्त है, और एक-एक दिन में इस प्रकार के कई गीतों की रचना अपने आप में इस महत्वपूर्ण तथ्य की ओर संकेत देती है कि गीत-रचना में निराशा की प्रतिभा बड़े बेलाय भाव से, वास्तव-विश्वास की कायम निम्न दूर, जीवन-तत्त्व की काव्य में प्रतिष्ठित करती है, जो इन गीतों में कवि “ गीतिका ” के संस्कार-निष्ठ शब्दों की रचनात्मक वास्तविकता

कहा है, कुछ-कुछ ऊँची तरह - पीँ राम की धि-र-पुनः , ' सुखीपान' पेरी
 लीपान शम्भारी वाही कविताओं के बाद ' छुरमु' , ' ज' और ' गये पी ' के
 वन-प्रयोगों में (२) तलान शम्भारी में अनुसृत गुण धी-र-पुनः के नमन
 ' नीरिका ' के नीलों के समान परवती नीलों की गामान्य शम्भारी में ली
 का साधुत गीतका कीर्ति है, और हाथ में ली नीलों के नमन ' विका ' ,
 ' वाराधना ' , ' नीरुप ' के कुछ संस्कृतनिक गीत भी इसके लगे लगे हैं ।

(३) यों ली निराशा काव्य का एक बड़ा भाग भाषा और जीवन के स्तर पर
 रहस्य, दुःखता है मरा हुआ है (विशेषतः नीलों के प्रांग में ' नीरिका ' के
 लीक उदाहरण देते जा सकते हैं) किन्तु पूर्वकी काव्य की रहस्यमयता , दुःखता
 बहुत ली में साधित है, कहीं भाषा के मौलिक, रचनात्मक प्रयोग है, अनुसृत
 की जटिलता है, दूसरी ओर प्राचीन नीत-सृष्टि में अकार होता जाता है कि
 निराशा ली नाममिज और शारीरिक रुग्णता के फलस्वरूप व्यक्त हो गये
 हैं, बहुत प्रयत्न करने के बाद भी गुस्सी नहीं गुलमती । ' वाराधना ' का (क)
 हाथ उमाई है (गीत सं० ३२) द्रष्टव्य है । कहीं शब्दिक सिद्धांत में जीव पूरे
 गीत के समन्वित प्रभाव की समाप्ति कर देता है - ' वन जाय मरे शुक की उगी ' (' विका ' , ' गीत सं० ६) हाथ उदाहरण है या ' वाराधना ' के हाथ मन
 पावन हुआ है / पैठ में साधन हुआ है की साजी शुरुवात जो एक सामान्यारिक
 और व्यक्त परिणति की गई है -

हटा था जो पटा रह कर,
 फटा था जो सटा रह कर,
 हटा था जो सटा रह कर,
 बक था, पावन हुआ है ।

हैं की ली के हाथ स्वयंसे सिद्धांत की बड़े विस्तार में
 ' वाराधना ' के लीके ली के पैमाने का ' गीत में देता जा सकता है । कुछ
 पंक्तियाँ प्रस्तुत हैं -

हलके हलके हलके न हुए
 बलके बलके बलके न हुए

उफारे उफारे फाड़ दे न तुम
कैदानी थे तो दाने क्या ?

ऐसे प्रयोग जिन्हें सकोप्यता में उत्प्रेरित नहीं करते और कार नहीं (कवि की भावस्थित गहराइयों में) इनमें सकोप के रूप हैं, जो वे पुछारी से वादावित हैं। कवि की इस व्यक्तित्व-प्रणाली का एक अन्य रूप उन गीतों में होता या सकता है, जिनमें वह शब्दों की छवि है, उनके संगीत में गहरा रहता है, जो की लीर उल्लास नहीं रहता - उदाहरणार्थ " पारमना " के इस गीत में, जो पूरे-का-पूरा उद्भूत किया जा रहा है -

हँसी मेरे कम,
कहाँ मेरे कम ।
हरो मेरे हाथ,
मरी मेरे माथ,
कहाँ मेरे बाण,
कहाँ मेरे खन ।
गहाँ मेरे गिर,
जहाँ मेरे प्रवर,
जहाँ मेरे हार,
कहाँ मेरे खन ।

पारसी गीतों में विनय, मर्क, लाघात्म्य, कातरता, नस्वरता की अनुभूतियों को प्रधानता मिली है। " गीतुंज " में इस भावमयि है कुछ स्तर प्रकृति के कथानी संक्रम में कवि की वृत्ति रही है। इनके अतिरिक्त महायुद्ध के बाद के स्वप्न-भंग है उत्पन्न तीक्ष्ण और निराशा की मिली-जुली अनुभूतियों की गीतों का विषय बनी है। प्रणय के कुछ निताम्ना आत्मीय गीत भी इन संकलों की विशेषता है। उन विविध संवेदनाओं में युक्त गीतों में वे कुछ के विश्लेषण है पारसी काव्यशास्त्र के रूपों का एक सुस्पष्ट चित्र निर्मित हो जाता है।

इसी सामान्य शब्दावली में दूरगामी संभावनाएँ निहित हुई हैं।
कविता " के ही गीत द्रष्टव्य है :-

(३६१)

प्यास लगी है, कुकाजो,
कृत ने घूँट पिलायी ।

प्रणय की तृप्ति और आत्मिक मुक्ति ने अनुभव को का गीत
में रस कर दिया गया है । कई जात्नीय प्रतीकों में कवि वैक्ली ने दुःख से उठने
की अनुभव कथा है :-

सपना है अपना सपना है,
कुटिया में तना- तना है
निठुर रीत-रुठ में कना है,
मुरझी जाय पिठावो -
कृत ने घूँट पिलायी ।

कूरे गीत ' बौधो न नाव का ठाँव, बंधु ' में गीत की
कुमुदित तीव्रता और सुझारना को भी मूर्धन्य कर दिया गया है -

बौधो न नाव का ठाँव, बंधु
पूँगा सारा गाँव, बन्धु !

यहाँ नाव के न बौधन की अनुभव और सारे गाँव के मूलने की
वारीका में जो लोक-उज्जा का भाव है, वह ऐन्वी के अपने तन्मय-रूप से समन्वित
का गीत में स्थापित हो उठा है । उत्प्रेक्षणीय यह है कि चित्र सामान्य जन-जीवन
का है किन्तु कवि ने उसमें सूक्ष्म और सुझार संवेदना अनुस्यूत कर दी है ।

प्रेमकी की स्मृति है उद्भूत बाइलावकारी रोमांच और किमी
काम माना में का तरह विवृत हुई है -

कह घाट वही कि पर कैंकर
कह कमी नहाती थी कैंकर
कैंकर रह जाती थी कैंकर
कैंकर के दोनों पोंव बंधु ।

' कैंकर', ' कैंकर', ' कैंकर ' की एकदम बीछवाह की पूर्णकालिक प्रियाएँ
प्रणय के उन्मुक्त अनुभव को बेहोश ठीक है व्यक्त करती हैं ।

' कैंकर' ' कैंकर' ' कैंकर ' के बीच गीत का खोम में सन्निहित चिह्न का

(३६२)

सफाई है ।" दुखता रहता है जब जीवन "(२२) में जीवन की रुग्णता, काह्यता, रोगाहीनता को उदास प्रकृति के अनुभव में संतुष्टिकर कर दिया गया है :-

दुखता रहता है जब जीवन,

पत्तकड़ का पेसा बन-उपवन ।

फर फर कर फितने पर सल

कर नये रिक्त तनु का तरुकर

है सिंह ऐसा देखल सबल

फिरी उहराया था ज्ञानन ।

कविके मानस में

जन्तु जंग में जीर्णता के रक्षास रक्षित के समान है है अपने अवसाद
जैसे जमें एक कारीनिग निर्दोषता उतरती है :

यह वायु कांती जाई है,

कौकल कुह जाण कुह गाई है,

स्वर में क्या गरी बुढाई है,

पौनों ठलसे जाते उन्मन ।

३० वें गीत की नयी अभिव्यक्ति-प्रणाली देखने योग्य है -

मेरा फूल न झुम्कला पाये

फल उठीष कर मूठ सींचकर

छोट तुम तरुन्तरु के पाये ।

गीत की शारी वातावादिता - प्रकृति के प्रसन्न-उन्मुक्त चित्र,

का की जीवनाकांक्षा - के वायव्य तनाव प्रष्टव्य है -

छोटी ग्राम वसू पनबट है,

जगा पितौरा कने पट है,

बैधी नाव छिलती है तट है,

कवि के अग्नि-प्राण उल्लास ।

शारी निश्चिन्ता के वायव्य कवि के अग्नि-प्राण उल्लास

में जीवन की बेनी बोर छल्ल गहरी हो गई है । इस तरह की परिकल्पना वास्तविक

भाव-बोध की निष्कलु निष्ठ है संसारी काही है ।

“ मन न भिँसे न भिँसे करि के मर ” है ज्ञान-हीन मानव की दुर्दशा पर किया व्यंग्य है -

काही रही वासना की लज,
न बना यौवन, न बना जीका,
भरि हूँ जवन मैं जनम
मानव रहा जमान भरा-जल ।

अन्तिम जन्म मैं कवि का विज्ञान और तीव्र हो गया है -

ज्ञान गया तो प्रायः मरु है,
कबु न हुआ तो निर्मल कु है,
काँधुता में अब दस्तु है,
कमि पुण मैं कपण , न जाऊँ ।

“ ज्ञान गया तो प्रायः मरु है ” में ‘प्रायः’ का प्रयोग ज्ञानहीन मानव के पशुत्व भाव को बताने नहीं करता, बल्कि और स्पष्ट कर देता है, जो “ तोड़ती ” पत्थर ” कविता में “ प्रायः ” का प्रयोग दुपछ के भाव को कम न कर और गहराई दे देता है - “ प्रायः कुछ दुपछ । ”

आत्मिक मुक्ति के अनुभव को बहुत पीछे ठेक है निराशा ने प्रस्तुत गीत ‘ कौनी भी कोई तुमने कीनी / पर ही सुगंध रति की भीनी ’ में मुखरित किया है -

जिस नम से जाना मन पाया,
समक भी कुछ न समक पाया,
ऐसे निष्काम कुछ काया,
धी कोई साड़ी कीनी ।

कौनी साड़ी का प्रस्तुत चारों प्रसंग को बालोक्ति कर देता है और निष्कामता का भाव कहीं नहीं जाकर मन को हूँ देता है । “ आत्मिक मुक्ति के प्रसंग में इस तरह का पीछे प्रस्तुत, बालीयता, तन्मयता की उद्-हासार्थ व्युत्पन्न करता है ।

(३६७)

गीतार्जुन के बाधल है, जो तड़पे में उठों के परिचित सामान्य
मन की कैसी, कासाद और धुमड़न को मामिक बलिबलि देते हैं -

बाधल है, जो तड़पे ।

मिले उपाय तेरुओं तन के
मन के, वरण मिले त पन के,
व्यर्थ प्रार्थना जो का है
धन्य पित्तार कर के ।

निराशा, उष की सपनता का जेन में - उषकार के
प्रार है - उषारोपर बढ़ती जाती है -

जब औषधाली ही बढ़ती है,
झाया झाया पर बढ़ती है,
प्रार्थना के धन श्याम-गगन से
हुँदी कति न बरसे ।

परवर्ती गीतों में उष के बहुत सुन्दर, काव्यात्मक प्रयोग
निराशा में मिले हैं, जो इन गीतों की लोक-प्रकृति के परिप्रेक्ष्य में उन्मुक्त बन
पड़ी हैं, उन गीतों में, जिनमें प्रशान्ति का भाव है, मृदु क्लेशयता है, वैराग्य है
उष का कहीं ठहरा-ठहरा रूप भागता है संवेदना को जोड़ता है । 'वैराग्य' के कुछ
गीत 'निविड़ विपिन पथ काल' (४०), 'वेदना बनी, मेरी क्वनी' (४२),
'तुम है जो मिले नयन' (४५) इत्यादि उदाहरण हैं । साक्षतीर में 'वाराधना' में
यह प्रवृत्ति अपने उत्पन्न रचनात्मक रूप में सश्रिय है - ४६वाँ गीत प्रष्टव्य है -

मन का उपाहार

करी विश्वाधार ।

गहन कष्टक जटिल

का फल पन निश्चिन्त

गया है प्रकृत तिल

जो फल का बार ।

कौरी नहीं लीर,
 का तुम हो लीर
 दूर सब का पौर
 का है लीर पार ।

जिसे कातरता लीर चिन्मय सिर्फे उस में का ठहराव में पुनरित
 हो गये हैं । उस का लीर अधिक स्वात्मक उपयोग ६२ वें गीत में द्रष्टव्य है,
 जहाँ शब्दों की विशिष्ट भाषा, वाच्य का मौलिक रूप एक नई भाषा का
 वाक्य है -

मन तन, रुद्रण का
 जीवन विजयण वन ।
 इतिण दाण दाण देह
 जीर्ण सज्जित गेह,
 गिर गये हैं गेह,
 प्रलय के प्रवर्णन ।
 कलता नहीं साध
 कौरी नहीं साध
 उन्नत, क्लिप्त साध
 दो शरण, दोशरण ।

का-वेष्टा और सख्यता का ऐसा निरंतर हुआ रूप कलना
 लीर कातरता के का वातावरण में प्रकृत करना अपने में स्मृत्युत्पत्ति है । पूर्ववर्ती
 गीतों में लीर, स्नेह-निर्मीर कह गया है, के समकाल यह गीत अपने रचना-
 विधान लीर का ही तरलता भाषा में एक विशिष्ट स्थान रखता है । शब्दों
 में कवि ने प्रवर्णनीय कलना भर दी है । इतिण दाण दाण देह । जीर्ण
 सज्जित गेह में मानव जीवन के दो विरोधी दुश्मन - उतार-भड़ाव - की
 व्यवस्था है । निराला की सार्थक पद-गुणित का बड़ा कलना पर मध्य रूप
 है गीतों में देखा जा सकता है । अन्तिम पंक्ति 'दो शरण, दोशरण' में
 कलना का उपयोग अन्तिम काव्यात्मक व वाच्यता, सविन्यात्मक विचार है

साथ हुआ है - वह स्मरणशक्ति नहीं बिना जा सकता । स्मरण शक्ति भाषा-
प्रवाह में सहाय हो रहा है, भाषा हो रहा है । कवि ने बहुत प्राण दीर्घों
के लिए संग्राम-राम पाराय की शक्ति वांछी है ।

कई सामान्य रूप में ठेठ शब्द प्रयोगों का लाभान्वित
निराका है परन्तु गीत संगीत और काव्य का संपृक्त अनुस प्रस्तुत करते हैं।
"जका" के ६० गीत हैं नखरवा और ईश्वर-निर्मला को जहाँ ठेठ
सब्बादों में अनिवार्य किया गया है -

जैन गुमान करो जिन्यगी का
जो कुछ है कुछ मान उन्की का ।

सरीसृपों और सरी-सौन्दर्य के विविध वर्गों के मध्य निराशा का यह क्षेत्र भी द्रष्टव्य है, जो संतों की पाप-भूमि के बहुत करीब उन्हें है ताशा है -

जैधे छुर धार-धार गुम्हार,
पाथ है नील का टीका,
वाग-वाग छु का-स्याह है,
रंग का है फीका -
गुम्हारा कोई न जी का ।

“ वाराणसी ” का २५वाँ गीत शब्दों के कौपचारिक रूप और भाषा का उदात्त उदाहरण है । इस गीत की एक भिन्न कोटि की ।

पुल का दिन बूने बूने जाय ।
कुम्भी न राख्य का ऊच जाय ।

सम्पन्न और निष्ठा का तीव्र-प्रसर रूप का गीत में है ।
 'गीतगुण' का प्रसिद्ध गीत 'कारण की बातें' में बाई (७) छंद और
 प्रतीकात्मक शब्दों में गीत को एक विशिष्ट मंगिमा प्रदान करता है -

कमरस की लारें भर जाई ।
वन कल का सीदा कर जाई ।

तद्भव प्रयोगों की दृष्टि से तीन गीतों ऊँट बैठ का भाष हुआ है " ; ' मानव जहाँ बैठ घोड़ा है ' , ' तैल जीपकर धर लगी हैं और उल्लेखनीय है । ' मानव जहाँ बैठ घोड़ा है ' कवि संरचना की शायरी में विशिष्ट है -

मानव जहाँ बैठ घोड़ा है
क्या तन मन का घोड़ा है ?

सपाट क्वार्न का तीलापन ऐसे प्रयोगों में देखा जा सकता है । ' मानव-मानव एक है ' के नाम पर साम्यवाद के मिथ्या प्रचारकों पर करारा व्यंग्य कवि ने किया है । ' अन्तिम पंक्तियों ' पल पल कर ऐसा फूटा है / क्या सावन का फोड़ा है ' में रिक्त-रिक्त कर की हुई गंभीरी और उनके विस्फोट का सटीक लेख हुआ है ।

तत्काल शब्दों के बीच तद्भवों का बड़े बेकाग भाष से प्रयोग निराशा की परवर्ती गीत-दृष्टि की एक सामान्य प्रवृत्ति है, यद्यपि पूर्ववर्ती काव्य ' सरोज-स्मृति ' , ' वनछाँ ' , ' दान ' , जहाँ कविताओं में भी समिव्यक्ति के ये दोनों रूप मिलते हैं, पर बहुत विस्तार में यह प्रवृत्ति परवर्ती गीतों में दिखाई पड़ती है - उदाहरण स्वयं उन गीतों को लिया जा सकता है, जिनमें तत्काल और तद्भव के संयोग से विशिष्ट रचनात्मकता संभव हुई है । ' बारापना ' संकलन में उसके सबसे उदाहरण है । ' मानव के तन के तन फरारे ' भी जायाज-गीत में भाषा का परिष्कृत रूप है -

मानव के तन के तन फरारे ।

विजय तुम्हारी नम में लहर ।

लुट के बर-सम्बल सब हारे

तुम पर जन-तन-मन-मन धारै,

जुहरी को जी-जीकर धारै,

संस्कार का मानस धारै ।

गीत की परिणति बोलचाल के इन शब्दों में होती है और जो कव्याभाविक नहीं लगती -

(३६८)

जो न हुआ वह गुज़ा होय
जो न गया वह छोट रो कर,
जो न हुआ लोली तुम धी कर,
देक गुम्हारी मन में छरी ।

“ वाराधना ” के उत्तम-तद्वन्ध के सम्मिश्रण में यह कुछ गीत अपनी लघु-प्रश्रिया में लक्ष्य है, उनकी रचनात्मकता का तली बोध नहीं हो पाता । उदाहरणाधी गीत सं० (२) (४३) । ५०वाँ गीत “ तुम है ठग ली जो मन की ” अपनी भाषिक संरचना की दृष्टि से उल्लेखनीय है, जिसमें तादात्म्य की अनुभूति को पछे तो कई सम्य शब्दों में, परिचित प्रतीकों में पुनरित किया गया है -

तुम है ठग ली जो मन की
जा की हुई वापना वाली ।
नता की निमल धारा की
मिठी मुक्ति, मानस की काशी ।

विशेषतः पछी जो पंक्तियों की वात्सीयता और अन्तिम दो पंक्तियों का सुस्पष्ट प्रतीक-विधान बड़ा भास्वर प्रतीत होता है । “ वासना ” और “ वाणी ” के अनुसंधान में तत्तम-तद्वन्ध का पैठ बेबीड़ है । एक में वाक्यगण की व्यंजना है, दूसरे में उपराम का भाव है । अन्तिम कथ में संस्कृत का “ निर ” अपनी रचनात्मक आवश्यकता का प्रतिकूल है, जिसमें मानसिक मुक्ति का विस्तार है अर्थात् हुआ है -

निःस्पृह, निःस्व, निराभय-निर्मम,
निराकाङ्क्षा, निर्वि, निरुद्दाम,
निर्मय, निराकार, निःशम उम,
माया बादि पदों की दासी ।

शब्दी गीत “ हिम के वातप के तप कुल्लों ” में भी तत्तम और तद्वन्ध का ऐसा ही रचनात्मक रिश्ता पैदा हो सकता है । कुछ पंक्तियाँ अनुवृत्त हैं -

धीमे लठिन परा निष्ठावन
को पदाधिक छल अभिभावक

‘‘नी’ निष्ठावन’’, ‘‘चतुर्विध’’, ‘‘अभिधान’ और ‘‘रीक’’,
‘‘उज्ज्वल’ की सन्निवृत्ता में ही सत्ता जागरण, पुष्ट अति उदित हो सकती है ।

निराशा के क्षण में तत्सम शब्दावली के प्रति कुर्वैस्त जाग्रणी
रहा है, जिसका कड़ा सधन रूप उनके पूर्ववर्ती काव्य में देखा जा सकता है । परवर्ती
गीतों की सामान्यतया लोक-प्रचलित ठेठ शब्दावली के बीच उन्होंने संस्कृतनिष्ठ
शब्दों में परिपूर्ण लोक गीतों की रचना की है । ‘‘अना’ का प्राचीन-
गीत (जिसमें जागरण की भावना है) तत्सम शब्दावली पर आधारित गीत-
रचना का एक उत्कृष्ट उदाहरण है । इस गीत की क्वाबट देने योग्य है -

तिमिरदारण मिहिर बरसी ।

ज्योति के कर जन्म कारा -

नार का जो सफा परसी ।

‘‘नार का लैधरी कारा है, जिसका अंधेरा लक्ष्मी मिट
सकता है, उस तिमिरदारण मिहिर (मुख्य स्तर पर दीप्तमान सत्य) स्पष्ट
कर है ।’ नार के संपात पर उत्थान देकर प्राण बरसी ’ की वास्तविक अति-
साम्य की निर्वोचना है युक्त मौलिक तत्सम-प्रयोग गीत को तीव्र मास्वरता
प्रदान करती है । ‘‘गीतिका’ के जागरण-गीतों की संस्कृत-निष्ठ भाषा के
मध्य ही रहा जा सकता है । ‘‘आराधना’ के प्रथम प्राचीन-गीत ’ पद्या के पद
को पाक है ।’ में भी संस्कार-निष्ठ शब्दों की अति-गरिमा अनुस्यूत है ।
‘‘आराधना’ के छंद गीत ’ मरा हूँ हजार मरण / पाई तब कण-क्षण ’
की प्रिय-सन्निध्य के अनुभव को तत्सम शब्दों में अभिव्यक्ति देता है, जिसमें
‘‘मरा हूँ हजार मरण ’ की मौलिकता काव्यात्मक साधकता और समृद्धि है
मरी हुई है । इस प्रयोग संसार की विविध-रूपा बापारें, वात-प्रतिवात की
कड़ी सटीक अभिव्यक्ति देते हैं ।

इस गीतों में एक शब्द का पुनः पुनः वामुनि द्वारा कवि
ने उन्हें विशिष्ट रचना में युक्त किया है । ‘‘अना’ में नील’ शब्द की
यह वामुनि प्रष्टव्य है -

(३७०)

नील	कृषि कृ
नील	गगन-तल
नील	कमल-तल
नील	नयन-द्वय ।

‘ नील ’ शब्द विस्तार और गहराई की व्यंजना करता है, जिसकी व्यवस्थिति अवि ने प्रकृति के विराट और सौमल दोनों रूपों में की है । अवि ‘ नील ’ की यह कला बड़ी दूर तक उल्लिखित करता करता है, जिसमें ‘ मृत्ति ’, ‘ मृत्यु उर ’, ‘ अनिल -ऊर ’, ‘ निखल-लव ’ तक समाहित हो पाते हैं । एक प्रकार का बड़ा बौद्ध भाव ‘ नील ’ की उस वास्तु में है, जिसमें शाब्दिक लिखावट नहीं, अनुभव की सहजता है । ‘ वाराधना ’ के ५५वें गीत में भी ‘ नील ’ की ऐसी ही वास्तु हुई है -

नील नयन नील पलक,
नील कदन, नील कलक ।

यहाँ प्रकृति के जैलाकृत सौमल का रूपों में ‘ नील ’ की स्थान दिया गया है । ‘ बक्री ’ में ‘ नील ’ कृषि कृ गीत में ‘ नील ’ और ‘ कृषि -कृ ’ के बीच जो रिक्त स्थान है, वह भी ‘ नील ’ की गहराई और विस्तार को सूक्ष्म अभिव्यक्ति देता है, यह योजना ‘ वाराधना ’ के प्रस्तुत गीत में नहीं है ।

‘ वाराधना ’ के ५५वें गीत में ‘ ज्योति ’ शब्द की वास्तु हुई है, जिसमें जागरण, प्रकाश और जीवन्तता के अनुभव को बड़ी रचनात्मक विवेकशीलता है, ‘ ज्योति ’ शब्द की पुनरुक्ति में प्रस्तुत किया गया है । स्वयं निराशा के लोक जागरण-गीतों की संरचना के समकाल का गीत की क्वाकट क्षमता योग्य है -

ज्योति प्रातः, ज्योति रातः
ज्योति नयः, ज्योति नातः ।

जिसमें प्रकृति की नहीं, मानवीय प्रणय की ही समेट दिया

ज्योति प्रभ प्रिय-मन

ज्योति कम, आरुण

किन्तु इस तरह की वैदनात्मक गहराई आरामना का श्रवण
गीत पर सही पर कठि कठि " नहीं " जाता, इस को छानिए कि अनस्थिरता
आणिक्ता या यह भाव को तन्मात्मक मन में अभिव्यक्त हुआ है, शब्दों में वह
तनाव और ठहराव नहीं है, जिसी आणिक्ता-संवेदता प्रमथिष्णु मन को -

कठ सीम पर चित्तवन

कठ का, उपवन, जीवन

कठ सीमन, कठ कठ मन

कठ पुरसरि, कठ निर्मल ।

इस तरह के (आधुनिक-प्रधान) गीतों की संरचना में अभिधात्मक
का यह सूत्र है । प्रधान के अजातशत्रु " नाटक में चरित्र-चन्द्र सुख है संघर्ष ।
कठ सीम प्रभ तारा " गीत की शब्दावृत्ति में भी यही अनिवार्य है । दूसरी ओर
" गीतगुण " के एक आधुनिक गीत का विशिष्ट द्रष्टव्य है :

फिर देखिये श्याम विराणे

श्याम गुन वन यमुना श्यामा

श्याम गगन, फल वारिद गाणे

श्याम घरा, तुम-गुल्य श्याम है

श्याम पुरमि कठ कठ गाणे ।

इस गीतकी हर पंक्ति में 'श्याम' (तुलनीय 'नील') शब्द की
आधुनिक कोमल संकीर्ण है जड़कर प्रणयिनी की रक्षा निष्ठा की बड़ी मानसिक
निश्चल और आकांक्षित अभिव्यक्ति देती है । प्रकाशना में सरलता है पर्यवर्तित
होना है दो-आत्मीय संवेदन को बड़ी-बोली पर आधारित काव्यभाषा
के अजातशत्रु चित्त-प्रधान रूप है वेलाय भाव है संयुक्त कर देना गीतकार की
सुखता का प्रमाण है । यह देखने योग्य है कि तत्त्व संज्ञा, विनिर्णयों के
बीच तन्मात्र प्रियाओं की नियोजना कवि ने रागात्मक अभिव्यक्ति है की है -

“ गाये ”, “ गाये ”, “ गाये ”, “ गाये ”, “ गाये ”, “ गाये ” के
 द्विधा-प्रयोगों से निराशा और निराशा-रहितता को व्यक्त किया गया है ।

परमेश्वर गीतों का एक अन्तर्गत का निष्कर्ष पर पहुँचाता
 है कि निराशा का रचनाशील व्यक्ति एक ही विषय और विषय नहीं
 होता, कि एक प्रकृति प्रमत्त का परमेश्वर गीतों के संक्षेप में फैला रहा है,
 वह कवि का विराट् व्यक्ति भाग्य के ठेठ प्रयोगों में, जोर-जोर के प्रयोग
 में अपना उन्मोचन देता है । एक बात और है - “ गीतिका ” के संक्षेपनिष्ठ
 गीतों में निराशा के गीत-सौष्ठव को एक निश्चित संभावना पर पहुँचा दिया
 था, किन्तु परमेश्वर गीतों के प्रणयन के बिना हिन्दी भाषा की अपनी पकड़
 के संक्षेप ही निराशा वंशित रह जाते । कलना न होगा कि कवि की मानसिक
 व्यवस्था के फलस्वरूप कवि गीतों की कल्पना भावभूमि और अभिव्यक्ति के
 बावजूद ही हिन्दी के गीतकारों का अविश्वास को प्रविष्ट करने में कुतर्कम भ्रष्ट हैं
 और इस तरह उन्होंने सद्भावता पर आधारित रचनात्मकता का एक और
 आयाम विकसित किया है ।

प रि सि ष ट

(इस सूची में पुस्तक के प्रमुख संस्करण का उल्लेख है ।)

(क) जापान रचनाएँ

- १) अणिमा : 'सूर्यकांत त्रिपाठी' निराळा', लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७१ ई० ।
- २) कानिका : 'सूर्यकांत त्रिपाठी' निराळा', भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, १९६६ ई० ।
- ३) किराणिका : रामेश्वर कुंठ केठ, इंडियन प्रेस प्राइवेट लिमिटेड, इलाहाबाद, १९४६ ई० ।
- ४) कर्मा : 'सूर्यकांत त्रिपाठी' निराळा', निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।
- ५) जौं : कर्मा प्रकाश, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, ई० २०२५ वि० ।
- ६) जापुनिका कवि (१) : महादेवी वर्मा, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, ई० २००६ ।
- ७) जापुनिका कवि (२) : रामकुमार वर्मा, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, ई० २०११ ।
- ८) जापुनिका कवि (३) : नरेन्द्र वर्मा : हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, १९६७ ई० ।
- ९) जापुनिका कवि (११) : रामेश्वर कुंठ 'केठ', हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग, १९६७ ई० ।
- १०) बाराधना : 'सूर्यकांत त्रिपाठी' निराळा', साहित्यकार संसद, प्रयाग, ई० २०२० ।
- ११) कानन-कुम : कर्मा प्रकाश, भारतीय मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, ई० २०२६ वि० ।
- १२) कानावनी : कर्मा प्रकाश, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद, ई० २०२६ वि० ।
- १३) कुंठकुंठ : 'सूर्यकांत त्रिपाठी' निराळा', लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, ई० २०२६ वि० ।
- १४) नीलकुंठ : 'सूर्यकांत त्रिपाठी' निराळा', हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, बाराधना, ई० २०१६ वि० ।

- १७) गीतिका : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', भारती मण्डार, लीडर प्रेस, कलाहाबाद, सं० २०२१ वि० ।
- १६) गुंजन : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, कलाहाबाद, सं० २००३ वि० ।
- १७) ग्राम्या : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, कलाहाबाद, सं० २००३ वि० ।
- १८) चित्राभार : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, कलाहाबाद, सं० २०१४ वि० ।
- १९) करना : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, कलाहाबाद, सं० २०१४ वि० ।
- २०) तारापथ : सुमित्रानन्दन पन्त, लीकामरती प्रकाशन, कलाहाबाद, १९६८ ई० ।
- २१) सुखीदास : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', भारती मण्डार, लीडर प्रेस, कलाहाबाद, १९७० ई० ।
- २२) दीपसिता : महादेवी वर्मा, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, कलाहाबाद, सं० २०२२ वि० ।
- २३) नये पत्नी : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।
- २४) नीरजा : महादेवी वर्मा, भारती मण्डार, लीडर प्रेस, कलाहाबाद, १९७१ ई० ।
- २५) नीहार : महादेवी वर्मा, साहित्य भवन प्रालि, प्रयाग, १९७१ ई० ।
- २६) परिमल : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', गंगा पुस्तक माला काशी, उत्तराखण्ड, १९६६ ई० ।
- २७) पल्लव : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, कलाहाबाद, सं० २०१४ वि० ।
- २८) प्रेम-व्यपिक : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, कलाहाबाद, सं० २०१४ वि० ।
- २९) बैला : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', निरुपमा प्रकाशन, प्रयाग, १९६२ ई० ।
- ३०) मधुकण्ठा : भवती चरण वर्मा, ओम्ना बंधु आश्रम, प्रयाग, १९३२ ई० ।
- ३१) सुनवाणी : सुमित्रानन्दन पन्त, भारती मण्डार, कलाहाबाद, सं० २००३ वि० ।
- ३२) सुनात : सुमित्रानन्दन पन्त, इन्द्र प्रिंटिंग वर्क, बल्लोडा, १९३६ ई० ।
- ३३) लहर : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, कलाहाबाद, सं० २०१४ वि० ।
- ३४) सांध्य-काशी : सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला', वसुमती प्रकाशन, कलाहाबाद, १९६६ ई० ।

(त) जातीयतात्मक ग्रंथ

- १) कौम और वायुनिक रचना की समस्या : रामकृष्ण चतुर्वेदी, भारतीय सामाजिक प्रकाशन, दिल्ली, १९७२ ई० ।
- २) वायुनिक चिन्की कविता की भाषा : प्रणमिशोर चतुर्वेदी, गंगा प्रसाद एण्ड सन, गंगाधर, अगारा, १९५१ ई० ।
- ३) कवि निराशा : नन्दबुलारे बाबूजी, वाणीविज्ञान प्रकाशन, वाराणसी, १९६५ ई० ।
- ४) कविता के नये प्रतिमान : नाम्दार सिंह, राजकमल प्रकाशन प्रा० लि०, दिल्ली, १९६६ ई० ।
- ५) काव्यधर्मी का पुनर्मूल्यांकन : रामकृष्ण चतुर्वेदी, लोकभारती प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७७ ई० ।
- ६) काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २०२६ वि० ।
- ७) जातिवादी कवि निराशा : बच्चन सिंह, प्रकाशक बच्चनसिंह, काशी, सं० २००४ वि० ।
- ८) लड़ीबोली का जातीयता : शक्तिरंजन मिश्र, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सं० २०१३ वि० ।
- ९) चिन्तामणि (१) : रामकृष्ण शुक्ल, इंडियन प्रेस प्रा० लि०, इलाहाबाद, १९६७ ई० ।
- १०) इलाहाबाद का काव्य-चिन्ता : प्रतिसा कुब्जाखिल, राधाकुब्जा प्रकाशन, दिल्ली, १९७१ ई० ।
- ११) जयशंकर प्रसाद : नन्दबुलारे बाबूजी, भारती मण्डार, ठीठर प्रेस, इलाहाबाद, सं० २००७ वि० ।
- १२) निराशा : रामविलास झा, शिवराज कृष्ण एण्ड कंपनी प्रा० लि०, १९६२ ई० ।
- १३) निराशा : जातिवादी वास्तव : कुमाय सिंह, नीलाम प्रकाशन, इलाहाबाद, १९७२ ई० ।

- १९) निराळा का साहित्य और वाचना : विश्वभरनाथ उपाध्याय, विनीत पुस्तक भंडार, नागरा, १९६५ ई० ।
- २०) निराळा की साहित्य-वाचना (१) : रामविजय रमा, राफकल प्रकाशन, दिल्ली, १९७२ ई० ।
- २१) पंत और पल्लव : सूर्यकांत त्रिपाठी निराळा, गंगा पुस्तक माला कार्यालय, लखनऊ, १९६६ ई० ।
- २२) पौरटिक डिक्शन : बीवेन बारफ्रील्ड, फावर एण्ड फावर, १९५२ ई०
- २३) पोस्ट्री रेंड एकापीरिएस : बाकिवाल्ड मैकलीस, १९६० ई० ।
- २४) प्रबंध-पद्य : सूर्यकांत त्रिपाठी निराळा, गंगा पुस्तकमाला कार्यालय, लखनऊ, १९६० ई० ।
- २५) प्रबंध-प्रतिभा : सूर्यकांत त्रिपाठी निराळा, भारती मण्डार, छायाबाद, पं० ६७ पृ० ।
- २६) प्रिय-प्रवास : भूमिका : लघुव्यासिंह उपाध्याय हरिजीव हिंदी साहित्य कटोर, बनारस, २००० वि० ।
- २७) भाषा और संवेदना : रामस्वयं चतुर्वेदी, भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन, दिल्ली, १९६४ ई० ।
- २८) छिंदौरी क्रिटिस्म : ए शार्ट हिस्ट्री : विन्सेंट तथा ब्रुक्स, वाशिंगटन पब्लिशिंग, वरुणा, १९५७ ई० ।
- २९) लेखन पोस्ट्रिय यूज : चिन्मित्र मोहितानी, स्थलोन प्रेस, १९६२ ई० ।
- ३०) साहित्य-दर्शन : जानकी वल्लभ शास्त्री, का निवेदन, १९५७ ई० ।
- ३१) मैवेन टाइटल बॉक्स एम्प्रीम्विटी : विलियम एम्पसन, १९३० ई० ।
- ३२) स्वर्णगुप्त : जयशंकर प्रसाद, भारती मण्डार, छायाबाद, पं० २०२४ पृ० ।
- ३३) स्टेचिपिज्म एण्ड पोस्ट्री : डी० जी० जेम्स
- ३४) हिन्दी साहित्य का इतिहास : रामचन्द्र गुप्त, काशी नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, पं० २००२ पृ० ।

(३७७)

पत्र - पत्रिकाएँ

- १) बालीचना : (बुधवार-शनिवार, १९७० ई०) (बम्बई-पत्रिका, १९७० ई०)
- २) एनलाउण्टर : कास्त, १९७२ ई० ।
- ३) पास्तालिना हिन्दुस्तान : १ फरवरी, १९६८ ई० ।
- ४) साहित्य , बम्बई, वर्ग १, बॉक्स ३, १९६० ई० ।